

**Paolo Zermani** nato nel 1958, dal 1990 è professore ordinario di Composizione architettonica nella Facoltà di Architettura di Firenze e, dal 2015, insegna Progettazione nell'Accademia di architettura della Svizzera italiana a Mendrisio. Ha fondato e coordina i convegni «Identità dell'architettura italiana». È accademico di San Luca. Tra le sue opere e progetti, la cappella sul mare a Malta (1989), il mausoleo dei primi cristiani a Roma (1994), la chiesa di San Giovanni a Perugia (2006), il cimitero di Sansepolcro (1997-2015), il municipio di Noceto (2000), la casa della finestra sulle mura di Firenze (1999-2002), la cappella-museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi (2001-15), il tempio di cremazione a Parma (2010), la cappella nel bosco a Varano (2012). Tra i suoi scritti: *Identità dell'architettura*, I e II, Officina, Roma 1995 e 2002; *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, Reggio Emilia 2010. Sulla sua opera: *Paolo Zermani. Costruzioni e progetti*, Electa, Milano 1999; *Paolo Zermani. Architetture (1983-2003)*, Diabasis, Reggio Emilia 2003; *Paolo Zermani. Architettura sacra*, Libria, Melfi 2015.

*in copertina*  
Paolo Zermani, cappella nel bosco,  
Varano Marchesi (Parma), 2012  
(foto Mauro Davoli)



Paolo Zermani  
Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio

# Paolo Zermani

## Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio



nella medesima collana

- 1 **Adolf Loos e il suo Angelo**  
*Massimo Cacciari*
- 2 **Il restauro dell'architettura contemporanea**  
**Carlo Scarpa, aula Manlio Capitolò**  
*Renata Codello*
- 3 **Delirious New York**  
*Rem Koolhaas*
- 4 **Il Giardino Zen**  
*François Berthier*
- 5 **Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti**  
*Maria Bonaiti*
- 6 **Architettura® della tabula rasa® Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.**  
*François Chaslin*
- 7 **Pensare architettura**  
*Peter Zumthor*
- 8 **Architettura e nulla Oggetti singolari**  
*Jean Nouvel / Jean Baudrillard*
- 9 **Architettura e disegno La rappresentazione da Vitruvio a Gehry**  
*James S. Ackerman*
- 10 **Architettura e arte dei gesuiti**  
*Irma B. Jaffe, Rudolf Wittkower, James S. Ackerman, Howard Hibbard, Francis Haskell, René Taylor, Per Bjurström, Thomas Culley*
- 11 **Empire State Building 21 mesi per costruire il grattacielo più alto del mondo**  
*a cura di Carol Willis*
- 12 **L'antico, la tradizione, il moderno Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento**  
*Arnaldo Bruschi*
- 13 **Architettura della Seconda Età della Macchina**  
*Reyner Banham*
- 14 **Il tempo e l'architetto Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum**  
*Francesco Dal Co*
- 15 **Oswald Mathias Ungers: una scuola a cura di Annalisa Trentin**
- 16 **Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei**  
*Rafael Moneo*
- 17 **Le Corbusier e la Spagna con la riproduzione dei carnets Barcelone e C10 di Le Corbusier**  
*Juan José Lahuerta*
- 18 **Lettere a Auguste Perret**  
*Le Corbusier*
- 19 **La prospettiva del Rinascimento Arte, architettura, scienza**  
*Filippo Camerota*
- 20 **Scritti**  
*Antoni Gaudi*
- 21 **Carlo Scarpa e il Giappone**  
*J.K. Mauro Pierconti*
- 22 **Atmosfere Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano**  
*Peter Zumthor*
- 23 **Pier Luigi Nervi L'Ambasciata d'Italia a Brasilia**  
*Tullia Iori, Sergio Poretti*
- 24 **Adolf Loos Architettura e civilizzazione**  
*a cura di Alessando Borgomainerio*
- 25 **Che cosa è l'architettura Lezioni, conferenze, un intervento**  
*Francesco Venezia*
- 26 **La forma e la struttura Félix Candela, gli scritti**  
*Massimiliano Savorra*

**A&A** Architetti e architetture | 27





La Croce della chiesa di San Giovanni a Perugia è una riproduzione del Crocifisso del Maestro Carlo Mattioli, realizzato nel 1985, autorizzata dagli eredi e dall'Archivio Mattioli.

L'editore ringrazia Paolo Zermani per aver fornito il materiale iconografico del volume autorizzandone la pubblicazione.

Le immagini delle opere e dei progetti di Paolo Zermani sono di Mauro Davoli.

[www.electaweb.com](http://www.electaweb.com)

© Eredi Luigi Ghirri  
© G. Morandi by Siae 2015  
© FLC by Siae 2015

© 2015 by Mondadori Electa S.p.A., Milano  
Tutti i diritti riservati

Paolo Zermani

**Architettura: luogo, tempo, terra  
luce, silenzio**

a cura di  
Eugenio TESSONI

Electa



La ricerca architettonica di Paolo Zermani sviluppa da anni un preciso confronto con il paesaggio italiano in trasformazione e con la variazione della sua identità.

Il libro documenta, attraverso cinque conferenze, tenute dal 2004 a oggi, lo sviluppo teorico e dieci progetti: la cappella sul mare a Malta (1989), il famedio e museo per la sepoltura degli uomini illustri di Torino (1989), il mausoleo dei primi cristiani a Roma (1994), il municipio di Noceto (2000), la chiesa di San Giovanni a Perugia (2006), la cappella-museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi (2001-15), il cimitero di Sansepolcro (1997-2015), il tempio di cremazione di Parma (2010), il restauro e ricostruzione del castello di Novara (2004-15) e la recente cappella nel bosco a Varano.

Nel lavoro di Zermani, come nelle sue lezioni, l'intarsio tra pensiero e opera si manifesta con la precisione e il sincronismo di un atto atteso.

Ne deriva quasi un'epifania di gesti e misure, che ogni volta si rinnova.

Luogo, tempo, terra, luce, silenzio sono raccolti a definire un perimetro di lavoro entro il quale i temi diventano interscambiabili e reciprocamente necessari, fino ad assumere il corpo di una unitaria *lectio tacita*.

Eugenio Tessonì

**Luogo**

Martin Heidegger intraprende un viaggio in Grecia, nel 1962, giungendovi per via mare, alla ricerca dell'*elemento greco* quale radice del pensiero artistico occidentale.

Si tratta, è percepibile fin dall'inizio del diario di viaggio, di isolare un tema concettuale che ha fissato l'unione originaria tra uomo, pensiero e paesaggio, ricerca a cui la poesia di Holderlin offre una guida a partire dalla domanda posta in *Pane e vino*: «Perché tacciono gli antichi, sacri teatri?».

Heidegger si interroga, dinanzi alla grandezza degli edifici greci, su quanto il nostro tempo può ancora comprendere della loro essenza dispensatrice di bene e guarigione: il teatro, non o caso, era prossimo al tempio della divinità.

Ciò che non trova a Itaca, a Olimpia, a Corinto, a Micene, a Creta, in cui l'uomo ha preposto le proprie caduche velleità alle ragioni dello spirito e dell'architettura, Heidegger troverà infine a Delo, la Manifesta.

Ma nel frattempo la crisi delle misure delle cose è tale che anche sull'isola di Rodi, in odore di Asia, il filosofo si chiede se ancora esista una normale percezione dell'Oriente, da cui era giunto in Grecia il sacro fuoco, la fiamma che disvela, composto dai Greci in forma di chiarezza e di misura.

«Oriente potrà ancora rappresentare, per noi, il sorgere del chiarore dell'alba o invece le sue luci prodotte dalla ricerca storiografica, e conservate artificiosamente, non fissano ormai che una finzione, l'apparenza di una rivelazione che proverrebbe di là?».

A Delo, finalmente, le rivelazione avviene, al centro del piccolo cerchio di isole «che custodisce il sacro e lo difende contro tutto ciò che è empio».

L'isola sacra lascia apparire la svelatezza e la velatezza entro il cui sguardo devono passare anticipatamente tutta la poesia e tutto il pensiero.

Questo campo contiene, non a caso, con Platone, «il focolare della luce che tutto compenetra e illumina e che assegna la misura e rifiuta la misura».

È solo a Delo, entro questi confini, che Heidegger trova il «trattenersi rischiarato» che si può definire "soggiorno".

La condizione contemporanea sembra vanificare questa condizione di assenza che crea "il soggiorno", attaccando alle radici "la velatezza", che ne è presupposto fondamentale.





Il problema introduce ancora a quello dell'interferenza, che Heidegger stesso coglie, infine, in tutta la sua drammaticità, al primo approccio con Atene: «Era sempre più chiaro che, perché la grecità di cui eravamo in cerca apparisse ancora una volta ad Atene, avremmo dovuto infrangere ogni ostacolo, ogni impedimento alla vista, superare tutto quello che avrebbe potuto sviarci, rimuovere ogni rappresentazione abituale».

L'inarrestabile cammino della tecnica fa pensare a una progressiva impossibilità del "soggiorno" o a un irto percorso a ostacoli che deve ogni volta fare i conti con l'invasione e la deformazione.

La percezione che gli antichi Greci avevano del Partenone era certamente molto diversa dalla nostra.

Il tempio greco è per noi, nella maggior parte dei casi, una schermatura contro la luce che inquadra un ordine interno.

Questa condizione crea, per esempio, nelle ore del tramonto, un forte controllo, caratterizzato dalla deformazione dimensionale.

Ma la nostra sensazione non è solo quella annotata da Le Corbusier come naturale fuori scala, dato dalle colonne che non si potevano abbracciare, rispetto alla dimensione umana, bensì come spaesamento, ora dovuto all'assenza di ogni tessuto di relazione, materiale e mentale.

Se osserviamo l'Acropoli di Atene dall'aereo, valutando la colossale espansione della città, ci accorgiamo che i rapporti d'impianto sono ora completamente sovvertiti. L'ordine stesso, che vorrebbe ricondurre a una scala di leggibilità l'architettura, un codice trascrivibile, non basta a ristabilire il senso di una misura.

La colonna non può fissare la misura del mondo, come avveniva nel mondo classico, perché a essa è venuta a mancare la condizione di armonia e traducibilità. La luce è crudele, perché non più governata dalla scansione, dalla sequenza.

Atene è una città logorata. Nulla è più profanato dell'Acropoli.

Il problema della perdita di significato dell'ordine è generale per l'architettura, ma davanti all'Acropoli certamente se ne sublima il dramma perché è come se si fosse inaridita la fonte del linguaggio.

Quando il linguaggio era un linguaggio parlato, questa fonte viveva, anche se i ruderi erano già ruderi.

Il riferimento alla crisi della classicità greca e all'assoluto iniziatico del Partenone, in merito alla riflessione sul concetto di luogo in architettura, sarebbe tuttavia limitante.

«Per usare la metafora spaziale del cammino», scrive Sergei S. Avernicev, «si può dire che i Greci non superarono i contigui popoli del Vicino Oriente semplicemente perché non proseguirono il loro cammino, ma andarono in una direzione totalmente diversa, allontanandosi a ogni passo dalla meta di quelli, per avvicinarsi alla propria. Non è vero che quanto avvenne in Grecia non fece in tempo ad avvenire nel mondo "biblico": semplicemente, in linea di principio, non poteva e non doveva avvenirvi».

Riferendoci alla letteratura, ma estendendoci più generalmente ai diversi ambiti del pensiero creativo, appare chiaro come la tesi sostenuta dai teorici del classicismo, di un mondo greco quale unico punto di partenza della evoluzione del pensiero, si mostri in tutta la sua fragilità, perché basata su un presupposto di "stadialità", non applicabile al parallelo contesto orientale. Ancora attraverso la letteratura possiamo osservare come «nei due universi culturali – quello del Vicino Oriente e quello ellenico – è assolutamente diverso lo status sociale della creazione e del concepimento».

La figura di Omero, in tal senso, è concentrata sulla propria arte, a differenza degli autori biblici, e testimonia una "solitudine creativa".

Viceversa, nella Bibbia, l'uomo non rimane mai veramente solo e per questo la forma letteraria che ne deriva è sostanzialmente anonima.

L'isolamento omerico induce a una creazione oggettiva fissata dal "carattere", sigillo che i Greci appongono alle cose offrendolo (come nel teatro attraverso la maschera) depurato dalle scorie della vita che segnano il volto delle cose. Così i tipi architettonici, per i Greci, sono espressione di "caratteri", mentre per gli orientali sono espressione di "simboli". Atene e Gerusalemme non comunicano, almeno fino ad Alessandro Magno. Spetta a Roma, in via provvisoria, ma durevole, il compito di ridefinire questa complessa eredità, palesandola, dopo l'avvento del Cristianesimo, in una combinazione dei tipi che vede l'apparizione della croce.

Caravaggio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, 1608, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri, La Valletta (Malta).

a pagina 13  
Cappella sul mare, Marsascala (Malta), 1989, modello.

Il viaggio di Elena, madre di Costantino, in Oriente, nel 320, finalizzato alla ricerca del sacro legno, ma soprattutto alla fondazione di sessanta chiese cristiane, prima fra tutte quella costruita sul tempio di Venere, precedentemente edificato da Adriano sul luogo di sepoltura del Cristo nel tentativo di occultarlo, segna il tempo di questa avvenuta definitiva fusione.

L'incontro tra due mondi che si concreta ai piedi della croce di Cristo vede la nascita di un nuovo tipo architettonico che, in varie forme, giunge fino alla soglia del Novecento.

Nel 1989 ho progettato una cappella nella luce del Mediterraneo, sul mare di Malta.

La sostanza dell'opera, la sua vera forza, è generata dal rapporto con questo luogo, con la sua realtà singolare e modificata dal nostro tempo.

La costa maltese assume spesso i tratti d'una prepotente scultura rocciosa dentro cui sono scavate, dal lavoro umano, le saline.

La roccia è così trasformata dall'uomo in una sorta di macchina, straordinariamente naturale e straordinariamente artificiale, ove l'acqua del mare si deposita, per poi ritirarsi e lasciare l'essenza, il sale. Questa combinazione equilibrata tra naturale e artificiale è ora sostituita dalla costa tutta artificiale realizzata con le scogliere-frangiflutti, composte da grandi cubi di calcestruzzo armato chiaro.

I cubi appartengono quasi alla sfera del naturale, per quel loro combinarsi e apparentarsi con le case dei pescatori, cubiche anch'esse e di pareti cieche, soprattutto verso il mare.

I maltesi sono un popolo di grande religiosità: è una attitudine mistica praticata non solo nelle chiese, sempre affollate, ma di fortissima diffusione negli atti e nei riti quotidiani, celebrata con una ritualità laica, quasi pagana. Gli autobus maltesi erano, fino a qualche anno fa, il ritratto più evidente di questa devozione extraliturgica, colorata e popolare.

Appena dentro la città antica è la *Decollazione di San Giovanni*, che Caravaggio dipinse durante un suo soggiorno sull'isola nel 1608. I colori assoluti di Caravaggio trovano accentuazione nei toni crudeli della luce dell'isola.

La cappella è progettata secondo uno schema da leggersi in sezione trasversale: un cubo irregolare in cui il piano di calpestio è costituito da una scala in discesa



dalla scogliera verso il mare. L'edificio è completamente aperto sui due lati che afferiscono la terra e il mare, completamente chiuso sugli altri due.

All'interno, scendendo il piano gradonato, si raggiunge una croce di dimensione analoga all'invaso della cappella, posta in opera con un leggero disassamento longitudinale, cosicché la croce appare piegata.

La scalinata è anche il luogo per la sosta e la meditazione, mentre il mare si offre quale fondale della croce, oltre che come concreto elemento compositivo dello spazio fisico interno, perché invade periodicamente l'architettura.

Il cubo, comune alle case tradizionali dei pescatori maltesi, quasi prive di finestre, assume così all'interno la dimensione spaziale di una grotta, un anfratto naturale a cui si arriva attraverso una discesa analoga a quella di un imbarcadere, quasi attraverso battesimale immersione.

La vita all'interno è regolata dall'acqua marina e dalle sue intermittenze: come nelle saline che l'attorniano, scavate sugli scogli, che vivono quotidianamente la peregrinazione temporanea, regolata dall'uomo, dell'acqua dall'invaso alla costa.

Se si giunge dall'acqua il principio di lettura può essere ribaltato: in questo caso la cappella è un punto di attracco, attraverso il quale si accede alla terra. Quindi dall'isola la cappella è una finestra sul Mediterraneo, mentre dal mare è una sorta di arco sospeso sull'acqua sotto cui si transita per raggiungere la costa.

Torniamo ancora alla sezione e precisamente al punto in cui si impianta il sospeso equilibrio della croce.

Il senso del progetto si manifesta nel breve transito della discesa e della salita, in cui la luce, attraverso la terra e l'acqua, consente di compiere, nelle due direzioni, un atto significante: guardare o attraversare ciò che è stato attraverso ciò che cambia.

Pier Paolo Pasolini, nella sceneggiatura del suo progettato film su San Paolo, del 1968, traspose nel tempo la toponomastica in cui si è svolta la vicenda della classicità mediterranea.

Il centro del mondo moderno non è più Roma, ma New York, il sacrario del conformismo illuminato non è più Gerusalemme, ma Parigi, l'equivalente di Atene è Roma.

In ognuno degli episodi della vita di Paolo, che si svolgono nel tempo presente in cui Pasolini scrive, appare la data reale in cui essi si sono svolti, dal 63-64 d.C. in avanti. La trasposizione, basata sull'analogia, è uno spostamento, nel tempo, delle misure, che ha forte valenza architettonica.

Pasolini cerca, di fatto, nel tempo della crisi della croce, il valore di una nuova croce e l'espressione viva del suo manifestarsi. È la croce dispersa delle chiese del Novecento, di cui insegue la forma attraverso Paolo.

Su una terrazza di Genova, una delle città toccate dal viaggio, tra Mediterraneo e Atlantico, insieme a Parigi, Barcellona, Ginevra, Marsiglia, Monaco, Colonia, Bonn, Roma, Napoli, New York, circondato da intellettuali, l'apostolo si sente rimproverare: «Ha ripristinato, attraverso i più disparati materiali ideologici e linguistici – Antico Testamento, ellenismo (giungendo per li rami fino a Platone) le religioni misteriche, ma soprattutto gli gnostici, ossia creandosi un linguaggio e un'argomentazione insieme eclettici e di ferro – il puro stato infantile. Nessun poeta è mai riuscito in una simile operazione. Le memorie d'infanzia fanno tutte ridere ...».

E Paolo: «Sono debitore ai Greci e ai barbari, ai sapienti e agli ignoranti e quindi, per quanto sta in me, io sono pronto ad annunciare il Vangelo anche a voi, che siete a Roma». «A questo punto» scrive Pasolini «oltre il mare, in dissolvenza, appare, come ispirata dal cuore che tende con tutta la sua forza a essa, l'immagine di Roma: ossia lo sconfinato panorama di New York, coi suoi grattacieli che dentellano il cielo grigio e burrascoso».

Alla dispersione nel tempo Pasolini oppone una topografia e una teologia senza tempo.

Nel film di Bernardo Bertolucci *Prima della rivoluzione* del 1962 i protagonisti, Fabrizio e Luisa, visitano la Rocca di Fontanellato.

La mano di Fabrizio guida Luisa nel buio del piccolo locale nel torrino a ovest sulla cinta muraria:

«La camera ottica! È un gioco di specchi. È magica, ma è vera. Però è magica».

Sul bianco schermo orizzontale, un lenzuolo illuminato da un raggio di sole, compare l'immagine di Fabrizio che, nel frattempo, uscito sulla piazza nella facciata anteriore, oltre il fossato, la saluta.

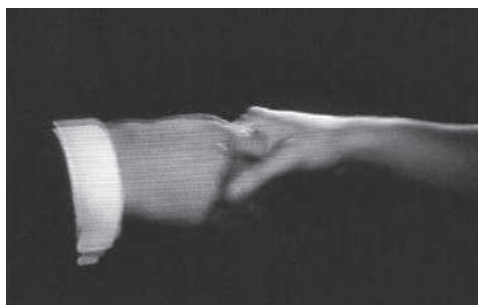
«Che bello, lo ruberei questo trucco che mi fa parlare con te quando non ci sei. Dov'è che sei?».

Attraverso un complesso effetto prismatico il sofisticato meccanismo, realizzato nell'Ottocento, anticipando il principio della telecamera, consente di trasportare le immagini oltre gli ostacoli che impedirebbero l'osservazione diretta, per ribaltare la realtà a distanza.

Nel 1984, Luigi Ghirri fotografa "L'Italia in miniatura" di Rimini, un villaggio per bambini in cui i monumenti italiani sono riprodotti in scala, con rapporti e proporzioni mutati. Il fotografo, autore per definizione di una sintesi a distanza, coglie un'ulteriore distanza.







La mutazione delle cose obbliga a un nuovo censimento della misura in cui ricollocarsi, ove ascoltare le cose che non accettano di lasciarsi sopprimere e riconoscere le cose che stanno aspettando di nascere.

Ora consentitemi un ulteriore spostamento geografico, per esemplificarvi il senso di una riflessione in ordine alla mutazione dei luoghi di cui abbiamo parlato e alla loro resistenza.

Ancora oggi, tempo in cui la pianura padana è il luogo più industrializzato del paese, l'alleanza stabilita dall'architettura con gli elementi da origine a una doppia essenza costitutiva delle architetture, l'una visibile, l'altra invisibile.

Lo spaesamento indotto dalla perdita dell'originario significato percettivo e del valore di scala dei monumenti, cui è spesso negato e intercluso il proprio tessuto connettivo, non ne ha decretato la fine proprio perché un'interna resistenza li lega alla struttura del paesaggio a tal punto da consentire loro di sopravvivere alla sua distruzione.

Una doppiezza attraversa la sostanza di queste architetture, esprimendone una struttura interiore e una esteriore, connesse incessantemente al proprio contesto secondo un'ellittico valore di scala, proponendo figure dotate di due fuochi, entrambe concorrenti alla definizione di un carattere di lunga durata.

Farò alcuni esempi.

La costruzione della Galleria degli antichi o Corridore a Sabbioneta, città nata sul modello filosofico ateniese, da parte di Vespasiano Gonzaga, segue di pochissimo la fondazione della città, avvenuta nel 1560.

Vespasiano ha tracciato l'impianto urbano derivandolo dalle misure della struttura paesaggistica, indotta dalle opere di bonifica attuate preliminarmente alla fondazione.

La Galleria occupa un intero lato della piazza d'armi, al limite tra la città e il paesaggio agrario.

Destinato a ospitare le collezioni di oggetti antichi accumulati da Rodomonte Gonzaga, padre di Vespasiano, uomo d'arme, l'edificio si sviluppa su due livelli, a terra e in elevazione.

Bernardo Bertolucci,  
fotogrammi dal film *Prima  
della rivoluzione*, 1964.

Luigi Ghirri, *In scala*, Rimini,  
1977-78, Archivio Eredi Luigi  
Ghirri.



La Galleria è, a terra, un luogo d'aria aperto sulla piazza che di fatto conduce dalla città verso il palazzo estivo e la campagna.

La Galleria al piano superiore è un percorso in quota, nel museo e nel tempo, ove Vespasiano conduce i suoi ospiti a passeggiare tra gli oggetti d'arte: gli artifici prospettici affrescati alle pareti allungano lo spazio accompagnando i passi. Il percorso termina con una finestra.

La doppiezza del monumento è espressa sui due livelli. A terra la realtà, staccata da terra la finzione, dimensione infinita e soggettiva dell'immaginario e, ancora, a terra la superficie resa produttiva, staccata da terra la vista di un paesaggio interiore. Realtà materiale e mente si avvicinano, divenendo parti attive del processo inventivo dell'architettura.

L'architettura vive contemporaneamente trovando ragione nelle misure strutturali del territorio bonificato e coltivato, da cui la città deriva e a cui si riferisce, e nelle misure inafferrabili del mito e della storia, rivelate dagli oggetti dell'antichità raccolti in un ambiente etereo e sfuggente, che si colloca dichiaratamente fuori dal tempo presente.

Il secondo esempio è costituito dal palazzo della Pilotta di Parma, simbolo del potere farnesiano: progettato nel 1598, rigoroso e preciso, ospita nel proprio spazio interno sopraelevato il teatro Farnese.

Il luogo della rappresentazione ancora una volta è posto alla quota superiore, nell'invaso della grande sala d'armi, raggiungibile dallo scalone a tre rampe.

La Pilotta è, di fatto, un corpo di servizi posto a integrazione del palazzo Ducale del Giardino: nel teatro posto al piano elevato si manifesta, a intervalli di decenni, secondo il calendario fissato dalle vicende famigliari farnesiane, il rapporto apparentemente straniato eppure straordinariamente esatto tra struttura del paesaggio e monumento.

La cavea del teatro si allaga per ospitare le Naumachie a tema mitologico replicando, in una impaginazione sovra temporale, la sostanza idrica della pianura padana e il proprio edipico rapporto con il mare che l'ha generata, con i fiumi che la alimentano.

La sublimazione del rapporto con gli elementi, dall'acqua alla terra e viceversa, è officiata non casualmente da Giovan Battista Aleotti, la cui poliedricità, tuttavia, supera il territorio della pratica e della teoria architettonica *tout*





*court*, per manifestarsi nella mansione di ingegnere idraulico dei Farnese, dei Bentivoglio, degli Estensi.

Il palazzo della Pilotta, sequenza di cortili che ospitano le scuderie farnesiane, sviluppandosi a partire dal margine alluvionale del torrente Parma fino a conformare un organismo di vaste dimensioni, vistosamente fuori scala rispetto alla città, mostra al piano superiore un ventre molle, idrico bacino attorniato da fragili gradinate e da un proscenio in legno, ove la natura di questa terra torna a ricomporsi nella liquidità e nella leggerezza.

Naturalmente ciò avviene attraverso il fuori tempo della vicenda teatrale.

Dalla consistenza severa delle quinte mattonate alla delicata sostanza del teatro, dalla quota di terra alla quota elevata, dalla precisa perimetrazione della fabbrica alla non misurabile estensione della prospettiva scenica costruita da Aleotti, le misure del tempo confluiscono nel monumento offrendogli alimento.

L'acqua che allaga la cavea, attraverso i meccanismi pensati dall'architetto, è in diretta continuità con il flusso dei torrenti e dei canali irrigui che corrono verso il Po.

Il terzo esempio è costituito dalla vicenda architettonica del Vignola, che riveste uno specifico interesse, applicata alla pianura padana, proprio dove unisce architettura e struttura del paesaggio.

A Piacenza i suoi progetti per la costruzione del palazzo Farnese, nelle diverse versioni, pongono la struttura bonificata del territorio agrario tra la città e il Po come elemento centrale per concepire il carattere dell'edificio, chiuso verso la città e dotato di un cortile interno nel quale un teatro classico viene ottenuto scavando il corpo di fabbrica posteriore.

La gradinata è divisa da un vomitorio che risulta in diretta continuità spaziale con la facciata posteriore, questa forata da cinque logge rivolte verso il paesaggio.

Da lì parte il canale d'acqua che collega al Po, da cui si può raggiungere il mare. Dalle logge si guarda la Lombardia e nelle giornate chiare si può scorgere Cremona.

Il palazzo non è che un frammento costruito e strettamente relaziona-

Galleria degli Antichi,  
Sabbioneta (Mantova),  
1584-86.



to al paesaggio. Le figure classiche, il semicerchio, il quadrato della pianta, il rettangolo della loggia si organizzano per rappresentare questo rapporto fondamentale e per consentirne lo svolgimento.

Vignola, quale cardine spaziale di questo ragionamento, sceglie il teatro classico, quindi il semicerchio, un percorso non nuovo, ma tutt'altro che casuale o di maniera: come ci ricorda Tacito, Piacenza aveva posseduto il più grande fra i teatri romani del nord Italia.

Il palazzo è sui margini della città costruita, a cui si rivolge la propria facciata più severa.

Ma appena entrati, tra le due ali che ospitano gli appartamenti del Duca e della Duchessa, e il corpo in facciata che ospita l'appartamento del Principe, la figura regolare di base si scompone in una corte porticata intaccata sul fondo della dolcezza classica di un anfiteatro scavato nel corpo di fabbrica. Qui il vomitorio contenuto tra le due gradonate porta immediatamente alla loggia, costituita da cinque archi, che a sua volta scava, dalla parte opposta, il fronte posteriore, a consentire lo sguardo sul paesaggio lombardo.

Così il punto in cui si toccano il vomitorio e la loggia diviene il fuoco centrale, l'elemento decisivo di una trasparenza tra impianto e natura, tra città e intorno, infine tra architettura e struttura.

Consentitemi ora un altro salto temporale.

Nel 1979 Jorge Luis Borges, cieco, si fa accompagnare nella piazza del Duomo di Parma da Franco Maria Ricci, editore per il quale dirige una collana denominata la "Biblioteca di Babele", a vedere le storie antelamiche dei Mesi incise sui muri del battistero.

Borges è affascinato dai monumenti padani e ne conosce perfettamente la geografia misteriosa.

In effetti cos'è una biblioteca se non un guardare chiudendo gli occhi?

Il libro ci allontana e ci avvicina alla vita, al luogo, contemporaneamente. Il fine ultimo della biblioteca, una biblioteca sempre più grande e ricca di volumi, coincide con la vita reale.

A quel punto la biblioteca non è più necessaria.

Considerando il libro quale il più stupefacente tra gli strumenti dell'uomo



Giovan Battista Aleotti,  
teatro Farnese, Parma, 1618.

Jacopo Barozzi da Vignola,  
sezione di progetto per  
palazzo Farnese a Piacenza,  
1560-61, Archivio di Stato,  
Parma.

perché non è – ci ricorda Domenico Porzio – come gli altri, una estensione del suo corpo (il microscopio e il telescopio della sua vista, l'aratro e la spada del suo braccio) Borges può vedere la vita attraverso quello straordinario filtro.

Egli, che, per sua stessa ammissione, ha «sempre immaginato il paradiso sotto forma di biblioteca», viene nominato direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires proprio nel 1955, quando la sua vista è già totalmente compromessa.

Ma la biblioteca è un edificio senza muri e senza confini rispetto al paesaggio e consente di vedere attraverso.

La biblioteca è l'universo, l'incomprensibile libro di cui siamo le parole.

Blanchot scrive, a tal proposito, di Borges, che un luogo oscuro può diventare infinito a causa di una cecità reale o metaforica.

Nell'architettura la mutazione della percezione scalare delle cose che compongono il paesaggio ci obbliga oggi a rincorrere un ordine diverso, come avviene nella biblioteca.

Fissando la natura quasi esclusivamente letteraria dell'uomo e accettando l'equivalenza tra Libro e Mondo, deriva una scomparsa progressiva, nel lavoro di Borges, di una collocazione riconoscibile delle cose.

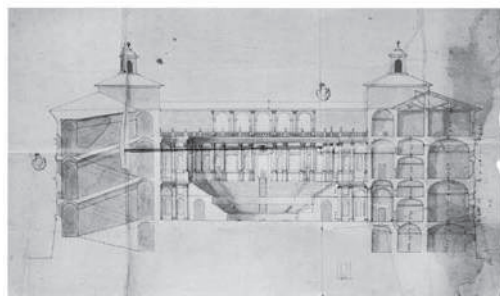
È in questa impresa letteraria, sottraendo i riferimenti di luogo, togliendo la possibilità alle figure di un luogo in cui giustapporsi, che Borges, distruggendo la letteratura, costruisce sulle sue rovine una nuova letteratura.

Quando «l'abitante dei labirinti di pietra e di sabbia, il confutatore dell'infinito e del tempo, lo sterminato lettore di Virgilio e di Dante» cerca l'ordine, con i suoi occhi chiusi nella luce delle formelle del monumento parmigiano, è già cosciente di un enclave compromesso, la storia ha già recitato la tragedia del Novecento e ne sta ridefinendo le misure.

Analogamente, in architettura, il luogo si forma e si perde senza estinguersi.

Ho costruito negli ultimi vent'anni alcune architetture nella Pianura padana.

Tra esse il municipio di Noceto, a poca distanza dalla via Emilia, l'asse viario romano che, congiungendo Piacenza a Rimini, ha generato la struttura



urbana della regione e ancora si pone quale lacerata spina dorsale di questo corpo secolare.

Il nuovo municipio, costruito sul margine del torrente che attraversa il paese, si presenta attraverso le figure ideali della strada, della piazza e della casa, riconoscibili nell'elemento distributivo centrale rappresentato dallo scalone e dai corridoi, dalla sala consiliare e dalla sala civica poste nel punto di arrivo, dagli uffici modularmente disposti sui due lati.

L'edificio è così, esso stesso, una parte strutturale precisa del paesaggio.

Planimetricamente disposto di scorcio rispetto alla strada prospiciente, con l'ingresso principale rivolto verso il centro storico, il municipio viene osservato dalla strada principale attraverso la più felice condizione prospettica data dall'ingresso di testata e dalle casette che degradano progressivamente.

In quel lotto di margine rispetto all'edificato, tra il centro antico e il paesaggio che precede la via Emilia, il percorso dello scalone stabilisce la continuità spaziale nel tempo della relazione, ora interclusa, tra la città storica e il paesaggio agrario o quel che resta di esso.

La salita centrale che conduce alla sala civica annuncia, fin dal primo gradino, il fuoco prospettico costituito da una finestra centrale della sala, una luce lontana.

Quando dalla scala si sale l'ultimo gradino di accesso al pianerottolo superiore, allora e solo allora si inquadra nella penombra, dalla finestra centrale della sala il permanere, verso la via Emilia, di un frammento di paesaggio superstite, costituito da una tenuta agricola porticata, prototipo dell'insediamento padano tradizionale, cardine di un esistito ordine ripetuto e preciso.

La scala, spazio vuoto e animato nel corpo pieno e duro dell'edificio, come scavata al suo interno, porta dentro l'edificio l'ordine attraverso cui la città e il paesaggio si sono formati nel tempo e ne definisce una nuova lettura.

Municipio, Noceto (Parma),  
2000.









Municipio, Noceto (Parma),  
2000.







**Tempo**

In *Marmi*, nel dialogo surreale tra due prigionieri, il romano Publio e il barbaro Tullio, ambientato due secoli dopo il nostro tempo, Iosif Brodskij rivede la classicità e la sua erosione dall'alto di una torre astratta, vertiginosa e tecnologica, collocata nello spazio a un'altezza di un chilometro sopra la quota di Roma.

Soltanto una colonna centrale che contiene l'ascensore collega con la terra: tutto ciò che appare e scompare sulla scena nel luogo della rappresentazione, appare e scompare attraverso un'apertura nella colonna, «un incrocio tra un calapranzi e un condotto per la spazzatura».

La cella, asettica, è abitata, oltre che dai due prigionieri, dalle teste marmoree dei poeti latini.

La torre non è di marmo, come i busti dei classici, ma di ferro. «Ai posteri ormai non ci pensa più nessuno. Prendi la torre. Una volta deciso andava fatta in marmo. Questo acciaio cromato invece, quanto vuoi che duri?».

E, ancora, Publio si fa sostituire la cassettiera, ma la rimpiange «proprio perché è quadrata. Guardati un po' intorno. Tutto rotondo. Sferico. Aerodinamico. Se penso a come hanno conciato Roma i modernisti. Mentre nel quadrato c'è qualcosa che ispira fiducia. Fa un po' vecchio regime. Una somma di angoli. L'idea della fedeltà. Della solidità. Qualcosa a cui aggrapparsi...». «Tutto ciò che non innalza il tono è arte. Tutto ciò che non imita la vita, ma fa tic-tac ... Tutto ciò che è monotono ... che non canta come un gallo. Quanto più una cosa è monotona, tanto più è simile alla verità». Questo sostiene il romano, ma poi, ferito al ginocchio, lascia uscire il sangue: «Così almeno si vede che non sono una statua, che non sono di marmo. Che non sono un classico».

La costruzione letteraria di Brodskij disegna la sostanza di una eredità in cui ogni volta il disegno finito della classicità occidentale e italiana sa di non poter fare a meno di un passaggio nella cultura materiale per avverarsi e contemporaneamente assumere, da quest'ultima, attraverso il tempo, la propria nuova identità.

Dalla torre l'Italia non è che una prigioniera «di speranze legate alla trasparenza. L'azzurro ... la lontananza ... i colli ... l'Umbria. Le Alpi ... E tanto più in primavera. Azzurro oltremare e via dicendo» e i busti dei classici vi saranno infine, tranne alcuni, gettati dall'alto.

Il tempo dunque, avanza, ma sembra indefinita la natura del suo essere.



Giotto, *Il giudizio universale*, particolare, 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Beato Angelico, *Il giudizio universale*, 1431, Museo Nazionale di San Marco, Firenze.

Nella cappella degli Scrovegni, a Padova, Giotto dipinge due angeli, collocati lateralmente a impaginare la vicenda del *Giudizio universale*.

Entrambi sostengono un cartiglio, lo spazio del cielo, ma non si comprende con certezza se lo stiano avvolgendo o schiudendo.

Il loro atto costituisce un modo di porre un confine al tempo.

Con questo artificio Giotto separa il tempo dell'uomo e delle sue opere dal tempo eterno.

Qual è la struttura del tempo architettonico?

Qual è il piano su cui tutto si appoggia?

Nell'architettura questo tema reca una sorprendente analogia tra due elementi: il basamento e il tumulo.

Il primo gradualmente si sfalda, perde la propria unità materica.

Il secondo si forma proprio nel momento in cui ha termine, con l'avventura del corpo dell'uomo e con il tramonto della civiltà che ne segna l'esistenza, l'utilità dell'evidenza del primo.

Tra questi due stati l'architettura resiste alle mutazioni di condizione per continuare ad alimentare la nostra necessità di bellezza, di appropriatezza, di identificazione.

Nel momento della smaterializzazione del corpo, per definizione transeunte, il tumulo, un basamento che non sostiene nulla, ma contiene il corpo stesso, si manifesta, per rendergli omaggio e rispetto.

Beato Angelico, nel suo *Giudizio universale*, rappresenta con evidenza questa ambigua contiguità tra basamento e tumulo, collocando il manufatto del sepolcro scopertiato tra terra e cielo, mentre suddivide lo spazio dell'Inferno da quello del Paradiso. Nell'immagine del giudizio finale l'artista divide con absolutezza il bene dal male, ma non scioglie il mistero della soglia su cui si attesta il tempo delle vicende umane.

Questa ambiguità non è gratuita.

In effetti la cultura occidentale pone, di fatto, nel corpo sepolto, l'origine della civiltà.

Il valore fondativo della morte costituisce il patto che sancisce il valore del tempo, della memoria e della storia.

a pagina 28  
Famedio di sepoltura degli  
uomini illustri e museo  
delle memorie nel cimitero  
monumentale, Torino,  
1989, modello.



È nella manifestazione del tempo, depositata dalla memoria, che si acquisisce la consapevolezza della provvisorietà della vita e dell'architettura, ma anche la sfida rivolta a un possibile conseguimento di eternità.

Sulla morte si costruisce, dunque, il senso del tempo e, conseguentemente, dell'opera, quindi paradossalmente la continuità della vita, che la cultura greca ha riconosciuto nell'edificazione, attraverso la città, di una perfetta realtà del temporaneo.

Alcuni grandi architetti del Novecento si sono posti il problema del basamento.

Loos ha segnato il confine tra il corpo e ciò che lo innalza nel momento della sua scomparsa, commentando il tumulo come costruzione estrema di sacralità.

Mies pone spesso su un basamento le proprie architetture

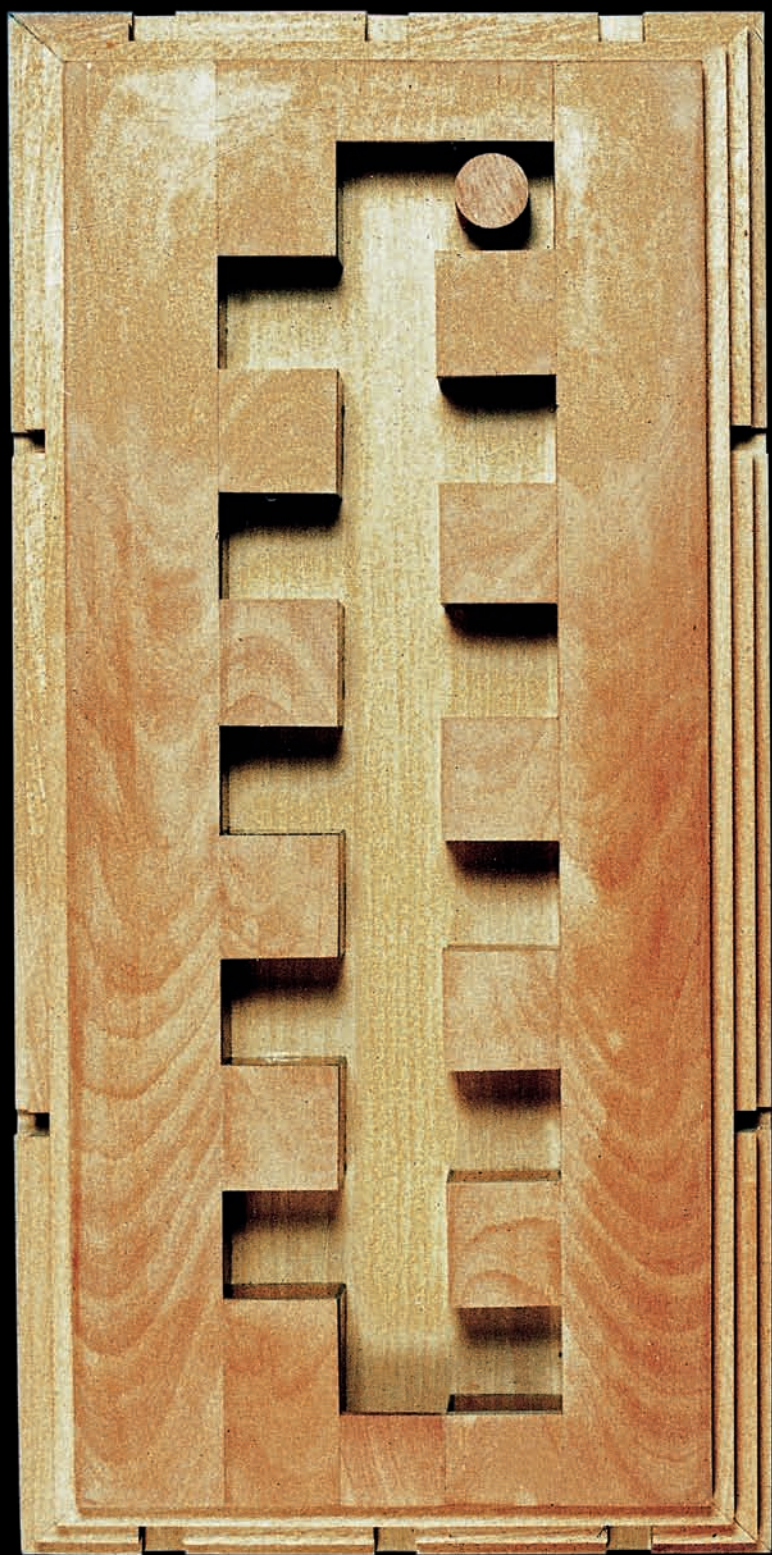
Loos e Mies sembrano comunemente riconoscere che esiste un suolo di base, non necessariamente naturale, su cui si costruisce e si innalza ogni cosa che è nuova: il già stato.

A partire da questo suolo non intonso il tempo dell'architettura ogni volta si riforma.

Nel cimitero di Torino, ai margini tra il cimitero monumentale e la sua espansione recente, affidata a lunghe stecche prefabbricate, il nuovo museo e famedio, che ho progettato nel 1989, si dispone su un'area grande circa 100 x 50 metri, collocandosi su una linea di giunzione quasi impossibile, tra due realtà assolutamente diverse e contrapposte.

Il progetto offre risposta unitaria, dal punto di vista dell'idea architettonica, e differenziata, dal punto di vista distributivo, alla richiesta di un luogo che riunisca il tema del famedio per la sepoltura degli uomini illustri e quello del museo delle memorie cimiteriali.

L'inserimento del nuovo edificio, nell'area a ciò destinata, del cimitero di Torino, avviene attraverso la soluzione di un basamento gradonato, internamente fruibile, che occupa interamente il campo e assume autonomia spaziale dichiarata rispetto alle diverse direzionalità dovute ai precedenti accrescimenti del cimitero.



Il basamento abitato custodisce, nelle tre navate in cui è suddiviso al fine di indurre un uso longitudinale dello spazio interno, tre diversi momenti di celebrazione collettiva o individuale del rapporto con la morte e con il ricordo, identificabili nel museo delle memorie posto su un lato, nel famedio sul lato opposto e nella strada a cielo aperto al centro.

La strada-navata centrale, afferente a piccole corti-cappelle via via rincorrentisi, divide e unisce spazialmente le navate laterali del museo e dei sepolcri, affacciando su di esse in piena luce attraverso pareti vetrate, cui è affidata l'illuminazione.

La navata ospitante il famedio di sepoltura degli uomini illustri distribuisce verso l'esterno i luoghi per la tumulazione delle salme e verso la strada interna, racchiuse in piccole cellette all'interno delle corti, gli ossari.

La navata ospitante il museo delle memorie cimiteriali distribuisce verso l'esterno uno spazio di esposizione continua e verso la strada interna, nelle corti, una serie di spazi espositivi privilegiati dotati di una più raccolta condizione d'autonomia. Questa navata ospita infine, all'interno dell'ultima corte, una scala di risalita verso il piano di copertura dell'edificio, percorribile.

Da esso, è possibile osservare l'intera dimensione visuale del cimitero, scorgerne la città dei vivi e avvicinarsi, di qualche metro, al cielo.

Il basamento è in effetti la parte costitutiva del tempio che innalza verso la Divinità.

Ma, contemporaneamente, questo basamento torinese è un tumulo, abitato al proprio interno. Il tumulo è l'architettura con cui l'uomo si avvicina al cielo attraverso la terra, la più alta espressione del rapporto tra uomo e architettura.

Questo tumulo e questo basamento sono il segno che la città alza al mistero della vita e della morte, cioè alla continuità della vita.

Una edificazione grandiosa della morte, attraverso l'architettura, avveniva nelle piramidi egizie: parti di esse, dei contenuti vitali e delle cose, sono migrate proprio qui, nel museo egizio di Torino.

Un patrimonio di frammenti traslato fino al centro di una capitale europea.

Il basamento-tumulo abitato dai morti ripete l'esercizio dell'architettura delle piramidi, ma è una architettura italiana.

Beato Angelico ha fissato la transizione tra vita e morte, che abbiamo osservato, nel momento in cui le tombe si scoperschiano, in cui nel tumulo arriva la luce. Il valore estremo universale del giudizio finale è concentrato in quel manufatto posto tra suolo e sottosuolo.

Il manufatto non è basamento ne tumulo: è l'uno e l'altro. La luce irrompe sulla piattaforma, non c'è tenebra nel sepolcro. Nel basamento di Torino ugualmente abita la luce, nel tumulo rinasce la vita.

C'è chi ha parlato della strada aperta interna come di una spina dorsale, seminata a trifoglio, sul fondale delle piramidi alpine.

Nella terza *Prefazione posticipata* di *Petrolio*, la sua opera pubblicata po-



stuma e incompleta nel 1992, ma scritta nei vent'anni precedenti, Pier Paolo Pasolini assume lo sconcerto e la difficoltà di un panorama scosso e di una forma delle cose esaurita.

«Si istituisce – scrive Pasolini – qui di seguito lo schema di un viaggio. I cui modi, la cui “trovata” retorica, il cui progetto metaforico, il cui progetto narrativo e la cui tecnica demoniaca (consistente soprattutto nell'esclusione della toponomastica) saranno ripresi più avanti nel corso di quest'opera. Siamo al momento inaugurale, quello della “fondazione”. Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirle in “corpore vili”, cioè nella forma stessa».

È, quello di Pasolini, un cenno programmatico di autodisciplina dentro lo sgomento e lo smarrimento di un paesaggio che sta consumando la cancellazione della propria topografia.

Ma il contrasto tra viltà del reale e mito del passato pervade tutta la magmatica vicenda dello scritto, omettendone la possibilità di coglierne e registrarne la struttura: vi convivono frammenti o brandelli, uniti dal filo del disagio.

La sparizione delle tracce, intesa come tensione estrema cui tende l'arte, non può tuttavia tramutarsi in oblio, pena l'implosione, l'estinzione di sé, la perdita del rapporto con la realtà.

Al centro della riflessione pasoliniana è ancora infatti il confronto con il reale, la certezza disperata che ogni verità, anche contemporanea, non possa essere esente da un principio di appartenenza.

L'arte occidentale, da sempre, si muove secondo una doppia strategia, mentale e terrena, di soppressione e di permanenza.

Una misura nasce sempre e comunque da un'altra misura.

È necessario – con Michaux – «che la sparizione resti viva», perché anche l'architetto è colui che resiste, con tutte le sue forze, alla pulsione, fondamentale, di cancellare le tracce.

Il nostro tempo non produrrà più rovine – secondo Marc Augè – non ne ha il tempo.

Ma il campo di rovine è sotto i nostri occhi, dietro ogni bivio, fuori dal nostro finestrino.

È davanti a noi una colossale dilatazione di scala. Possiamo considerare il paesaggio italiano una grande rovina.

Se la rovina è un insieme costituito da due mancanze, l'originale distrutto o disperso da una parte, ciò che non sappiamo dall'altra, si può nuovamente leggere il Gran Tour come attraversamento delle rovine.

Non edifici, ma città, non colonne, ma unità scomposte di paesaggio costruito.

Attraversiamo, dalle Alpi alla Sicilia, una immensa grande rovina a scala terribile che si frantuma ogni giorno in mille piccoli frammenti, che disperde ogni momento qualche relazione tra le sue parti costitutive, che è costante-

mente aggredita e resa irriconoscibile rispetto al suo iniziale esistere e apparire.

Noi produciamo oggi quasi soltanto macerie.

Ma lo scarto tra due incompiutezze che le rovine rappresentano non può essere confuso con le macerie.

Le prime sono disponibili a ospitare un raccordo, un innesto, predisposte a un germoglio, perché sottintendono una trama, un'attesa, un'ipotesi di tempo.

Le seconde non sono disponibili e funzionali a nulla.

Andreji Tarkovskij, che ha vissuto nel paesaggio italiano l'ultimo quarto del secolo scorso e ne ha misurato le distanze mutate, a proposito della tecnica cinematografica, ma più generalmente, dell'arte, attribuisce all'inquadratura un ruolo fondamentale nella costruzione del racconto finale. Questa operazione di rilievo contiene infatti già precisamente in sé il significato delle cose.

Scagliandosi contro il fine ideologico del montaggio teorizzato da Ejzenstejn, egli concede al montaggio soltanto il destino di compiere la migliore scelta di ciò che è stato già visto nell'inquadratura, precludendone il ruolo di pratica combinatoria delle possibili soluzioni e, soprattutto, alienandone, fin dal principio, ogni pretesa e gratuita creatività tecnica.

La verità del montaggio è nella congiunzione del tempo fissato nelle inquadrature girate, che già per loro conto contengono la verità interiore del tempo stesso.

«Dirò di più: il tempo nel film scorre *non* grazie alle saldature, bensì *nonostante* queste. È appunto questo scorrere del tempo, fissato nell'inquadratura, che il regista deve cogliere nei brani collocati davanti a lui sugli scaffali del tavolo di montaggio.

È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo e quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, "non si montano", ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello convenzionale, come non si possono congiungere tra loro tubi di differente diametro».

«Il montaggio, in ultima analisi, è soltanto una variante ideale del collegamento dei piani che è già contenuto a priori nel materiale ripreso sulla pellicola. Montare correttamente un film significa non disturbare l'unione organica delle singole scene e inquadrature, poiché esse, per così dire, si montano anticipatamente da sé, dato che dentro di loro agisce la legge in base alla quale esse vengono unite e che occorre soltanto comprendere e avvertire effettuando, in obbedienza a essa, la giunta e il taglio di questo e di quel fotogramma.

Avvertire la legge della correlazione, del collegamento delle inquadrature, talvolta è tutt'altro che semplice, specialmente quando la scena è stata girata in maniera imprecisa. Allora al tavolo di montaggio non avviene un semplice collegamento – logico e naturale – dei vari brani, bensì una tormentosa ricerca del principio di unificazione dell'inquadratura, durante la quale gradualmen-



te, passo dopo passo, tuttavia si andrà manifestando in maniera sempre più evidente l'essenza dell'unità racchiusa nel materiale».

La distesa di rovine che il Novecento ci ha restituito chiede di guardare al progetto del paesaggio italiano con lo stesso rapporto che intercorre, nel cinema, tra inquadratura e montaggio.

Mai come ora la sottile lettura di questo rapporto è determinante e non riguarda solo la finzione e la documentazione cinematografica.

Guido Ceronetti, nel suo *Viaggio in Italia*, racconta di un altro celebre "Viaggio" nel paese in cui Guido Piovene, a Sansepolcro, incontra una bambina bruna che, vicino a un muretto, gioca a far salire e scendere uno scarabeo legato a un filo:

«Che cosa fai?».

«Gioco».

«Come giochi?».

«Con questo, perché sono una bambina *povera* ... Ma è uno scarabeo *prezioso*! L'ho trovato io! Lo faccio andare in su e poi giù, per non fargli perdere completamente il contatto con la terra».

A Piovene pare di vedere in questo incontro una premonizione per la visita, in Sansepolcro, alla *Resurrezione* di Piero della Francesca. Anche Piero non consente al Cristo risorto di volare in cielo e lasciare la terra.

Mezzo secolo dopo il confronto corrisponde alla misura del riconoscimento, della trasmissione di ciò che resta del paesaggio e può essere colto solo attraverso una condizione povera e scabra, non delegabile ad alcun esercizio dinamico o espediente segnico, nessuna forzatura del tempo è possibile.

Nell'architettura nessuna possibilità può essere lasciata all'esito di un esercizio combinatorio da eseguire al tavolo, a ogni inconsistente artificio grafico, nessun contenuto può essere svelato, nella sua interezza corrosa, dalla fretta dei *collages* e dalle sofisticazioni della grafica.

Un gratuito gioco di immagini attacca la sostanza, quasi archeologica, di una civiltà che si vuole morente o sepolta mentre, aggrappata alla terra e al suo mito, essa reclama l'urgenza di una verità del montaggio.

Guido Piovene, come noto, visita le diverse regioni italiane tra il 1953 e il 1956, nel momento della ricostruzione e della prima ripresa economica del dopoguerra.

Percorrendo la Calabria, la Campania e la Sicilia, lo scrittore evidenzia, insieme ai segni della trasformazione incipiente del paesaggio, a una analitica rendicontazione della situazione economica, lo stato dei siti archeologici.

La sua osservazione evoca sempre la parte attiva che i reperti architettonici devono avere nella nuova realtà del paese, attribuendo al tempo un ruolo fondamentale nella formazione della realtà.

I ruderi non sono architetture morte, ma abitati da una natura rigogliosa, a evocare un principio di fertilità e una disposizione a trasmettere, contestualmente allo smarrimento della classicità, le misure: «Si direbbe che qui siano

franati insieme i detriti di diversi mondi, che una divinità arbitraria, dopo aver creato i continenti e le stagioni, si sia divertita a romperli per mescolarne i lucenti frantumi».

In Calabria, scrive, «a Capo Colonna, sul mare ... sta l'unico relitto architettonico interessante anche per un profano che la civiltà greca abbia lasciato lungo il litorale calabro. È la splendida colonna dorica, unica nella solitudine, testimoniante il tempio di Hera Lacinia che fu il più grande della costa tra Reggio e Taranto, ornato dagli affreschi di Zeusi, stipato da immensi tesori, ma saccheggiato da Annibale e dai romani, devastato dagli uomini e più tardi dai terremoti; finché anche le colonne vennero adoperate al principio del Cinquecento nei lavori del porto. Il culto di Hera Lacinia si è prolungato in quello, ricco di ricordi pagani, della Madonna Nera, cui si chiede la fecondità. Intorno all'unica colonna, affiora a tratti dalla terra la planimetria del tempio; e crescono quei fiori selvaggi, dal forte profumo...».

In Campania «Paestum parla soprattutto per i tre templi solitari, specie per quello di Nettuno, ch'è il più grande, bello e intero. Più antico del Partenone, più pesante di esso, di una pesantezza arcaica che fa per me parte del suo splendore ... La bellezza del tempio è quella delle opere d'arte e insieme delle opere naturali. Le sue colonne, tra le quali si scorgono inquadrate ora i monti, ora il mare, sono corrose, tutte a buchi come la pietra degli scogli ... Vi fanno il nido i corvi, dalle cornici pendono le bocche di leone».

In Sicilia «sorge solitario tra i monti il tempio greco di Segesta. Con la natura circostante esso compone uno dei più alti paesaggi che l'umanità possenga. Il peristilio quasi intatto di colonne corrose, d'una tinta giallo rossiccia, si disegna sul fondo di una montagna desolata, pietrosa, della medesima tinta, ma un po' più chiara; intorno al peristilio, s'incurvano piccoli dossi battuti dal vento, aromatici, che trovai, al mio passaggio, seminati di grandi gigli gialli ...».

I fiori sono il medium simbolico delle misure cercate, custodite, trasmesse.

Vent'anni dopo, nel 1972, i Pink Floyd decidono di registrare il loro album *Live at Pompeii* sulle rovine emerse dalla terra e dalla lava.

Con questo atto riconoscono la dimensione propulsiva e fertile del tempo architettonico, in un certo senso la sua indifesa perennità.

L'inquadratura fissa con cui ha inizio il video musicale, consistente in una veduta dall'alto del teatro classico, ove il perimetro definisce lo spazio, si compone successivamente attraverso un progressivo zoomare che ne elimina i confini, misurabili, per concentrarsi, nella cavea, sulle figure umane.

Così il dramma di ogni edificio o città italiana è definito da precise misure, che continuano a emergere e a fissarsi sulla terra, a confrontarsi con il tempo che scorre e a determinarne l'intensità.

Nessuno può manipolarne astrattamente il flusso.

L'arte è una promessa di rovina e contiene un tempo puro, non inquinabile,

in cui continuità e discontinuità sono portate a fondersi e in cui anche al classico si possono scoprire occhi colmi di angoscia.

Nella incompiutezza delle rovine possiamo ancora individuare una precisione. In questo *stare* si compie l'unità del tempo architettonico.

Oltre "l'enorme edificio del ricordo", assumere uno stato di sospensione può consentire quanto è negato all'originale, ormai trasformato, ed è invece contenuto nella rovina.

L'architettura non può riconoscersi come eccentrica attitudine tesa ad affermare il valore di qualsiasi atto personalizzato.

La nuova, riconoscibile rovina costituita dal paesaggio italiano sfuggirà al rischio di diventare solo maceria se noi continueremo a misurarla.

Riferendoci al valore del tempo voglio ora portarvi testimonianza del cantiere per la ricostruzione del castello di Novara, cui sto lavorando da oltre dieci anni.

Il cantiere è stato contemporaneamente, per tutto questo tempo, un cantiere di scavo e di progetto, ove quest'ultimo si è continuamente modificato, adattandosi ai rinvenimenti archeologici.

Nelle ripetute campagne di scavo che hanno accompagnato il procedere dei lavori e hanno rivelato sotto il castello attuale il perimetro iniziale del *castrum* romano che è origine della città, sono state rinvenute anche numerose tracce di scheletri umani, ormai segnate dai secoli

Tra esse, quella di un soldato e quella di un bambino.

Dentro il corpo della fabbrica stanno dunque corpi di generazioni diverse.

Analogamente, da un punto di vista architettonico, la vicenda del castello di Novara è segnata da una progressiva serie di addizioni e demolizioni che si susseguono, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui sostanzialmente il primo fortilizio coincide, attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali e fino alle addizioni carcerarie ottocentesche che ne hanno definitivamente segnato il carattere disomogeneo.

Un cantiere secolare, intervallato da lunghe immobilità e improvvisi sussulti edificatori.

Prima del nostro intervento permaneva un carattere definito nelle due ali est e nord, coincidenti con i diversi accrescimenti viscontei, a partire dalla Turrisella, mentre il lato sud era occupato in parte da fabbricati di servizio, alcuni in stato di rovina, attestati sulle fortificazioni merlate e il lato ovest, corrispondente a uno dei lati del *castrum* romano, appariva completamente demolito, a eccezione di un frammento isolato di epoca medioevale.

Gli scavi effettuati hanno consentito di individuare, proprio su questo lato, l'antico tracciato romano sotterraneo di impianto originario, esattamente collocato sulla direzione ove permane il frammento medioevale in alzato.

L'intervento generale progettato prevede il restauro delle parti esistenti sui lati est e nord e la ricomposizione delle parti demolite, in particolare l'ala ovest, il completamento dell'ala sud e la ricostruzione della torre sull'accesso

principale che, durante la sequenza storica, ha assunto forme e dimensioni diverse, affacciata sul fronte nord verso la piazza.

Il castello costituirà il nuovo museo della città di Novara.

L'intero spazio sotterraneo sarà destinato al museo archeologico, i piani terra e primo degli ambienti restaurati nell'ala nord ospiteranno la collezione civica della città, i due piani ricostruiti dell'ala ovest ospiteranno la galleria d'arte contemporanea.

Nell'ala nord, per quanto riguarda l'intervento di ricomposizione architettonica della torre, ancora in parte rilevabile in una delle sue diverse versioni nei costoloni posti sopra l'ingresso voltato della parte interna, ma celata dalle coperture a falde, nessuna documentazione storica o di rilievo ha consentito di comprendere quale forma e sviluppo in altezza avesse la versione originaria.

La scelta di progetto, a partire dal sedime planimetrico ritrovato, è consistita nel prolungare il filo di facciata corrispondente ai due costoloni sui lati destro e sinistro fino a un'altezza intermedia e incerta, che lascia aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana.

Si costituisce così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città di Novara.

Nell'ala ovest il grande muro sotterraneo romano e il frammento successivo stabiliscono il punto di appoggio su cui si imposta il progetto di ricostruzione della nuova manica del castello, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto in precisa continuità anche con le successive matrici viscontee, sforzesche e spagnole.

Al piano terra la spina archeologica, emergente nelle sue estremità esplorate e studiate, si colloca come elemento guida dell'organismo tipologico che incorpora, nel fronte esterno, anche il frammento medioevale di facciata e ne esalta la presenza, sottolineandone il valore materiale di ricostruzione.

All'interno, parti di mura viscontee elevate sulle mura romane, emergono dalla pavimentazione del piano terra, mentre il muro medioevale e la torre d'angolo a sud-ovest, d'epoca romana, restano completamente a vista, dalle fondamenta al coronamento attuale, restaurate, poli di attrazione dell'esposizione.

Le quote di scavo consentono di rendere fruibili e visibili gran parte delle strutture romane ritrovate, tra cui la torre posta nell'angolo di nord-ovest della cinta viscontea, emersa dalla campagna archeologica.

Lo sviluppo di queste nuove superfici permette di realizzare un collegamento sotterraneo tra questo edificio e la "Rocchetta" e un percorso unitario attraverso la parte sotterranea del complesso, favorendo il recupero di spazi espositivi legati alla fase più antica della costruzione del castello e una totale identificazione del museo archeologico con i reperti ritrovati.

Le facciate conseguono al medesimo criterio di ricomposizione: i due accessi principali sono collocati alle estremità, in corrispondenza dei due rinvenimenti murari emersi. Quello posto sull'estremità sud-ovest è impostato esattamente sull'antica porta rinvenuta nelle prospezioni archeologiche, che

Ricostruzione e restauro  
del castello, Novara, 2015.







Ricostruzione e restauro  
del castello, Novara, 2015.









permane leggibile su entrambi i fronti del nuovo edificio. L'altro coincide con l'ingresso ai musei.

La facciata rivolta verso la corte interna è volutamente incompiuta, incorporando, nella sua consistenza contraffortata, la memoria di ciò che è stato ripetutamente costruito e distrutto.

Nell'ala sud, le opere di restauro e valorizzazione della torre angolare, che confina con il nuovo corpo ricostruito, e la demolizione dei corpi aggiunti esterni, presumibilmente adibiti a stalle, successivamente tamponati e di scarso valore architettonico, consentono di ritrovare la completezza della antica muratura perimetrale segnata dalla scrittura merlata, ostruita e sovralzata nel tempo.

La traccia muraria già romana all'origine della nuova ala del castello di Novara e il sedime dell'antica torre quale base del nuovo belvedere aereo rivolto verso la città sono per me la spina dorsale e la testa, il miracolo, di un nuovo corpo, che il tempo dell'architettura consente, ogni volta, di intravedere a partire da un corpo precedente.

Con la collaborazione del tempo, ancora in fase di progetto e di realizzazione, è stato possibile verificare, giorno per giorno, che la costruzione è sempre ricostruzione, col suo enorme peso.

Il tempo è garante e testimone di questo processo necessario.

Già nella narrazione biblica, rispetto alla edificazione del tempio, l'atto del costruire assume la valenza di gesto esemplare, di significato cosmico totalizzante.

Lo stretto legame di corrispondenza fra alto e basso, divino e umano, induce a ritenere infatti che la fabbrica umana sia riconducibile, in eguale disegno e proporzione, alla fabbrica suprema, rispetto alla quale il timore è evidente:

«Ma chi avrà la forza di erigergli una casa, dal momento che i cieli dei cieli non possono contenerlo?».

Le città italiane e il loro paesaggio assumono oggi la evocativa struttura di un mosaico superiore la cui trama presenta una eguale quantità di vuoti e di sopravvissuti angosciati lacerti.

Rudolf Borchardt parlava già quasi un secolo fa di «una geniale totalità in macerie» e faceva rilevare come la più straordinaria modernità dell'Evo Medio, a Pisa, era stata composta, nel pulpito di Nicola, nel momento in cui la città accoglieva le più lontane maestranze d'Italia sensibili a un soffio vivo della forma, ma in ugual modo e disinvoltamente «incorporava entro le nuove costruzioni una parte di quanto avanzava della sua antica storia cittadina, e una parte ne raccoglieva sul consacrato suolo della fabbrica quali monumenti, votive immagini e sepolcri gentilizi».

Il Novecento ha ripudiato simile percorso e la sua volontà di immersione nel contemporaneo produce ancora oggi una rinnovata cecità, l'impossibilità del vedere a distanza.

Ancora Ceronetti ha parlato di "frantumi di bellezza", che attendono.

Inseguendo le tessere mancanti e i vuoti di questo mosaico devastato, coscienti dell'antico disegno complessivo, assumendone le ferite, potremo dare vigore al nostro essere nel tempo, lontano da ogni illusorio compiacimento o da ogni agonica rinuncia.

Oltre un contenuto di riparazione potremo verificare se «l'atmosfera è nuovamente tanto densa e satura da dover giungere al punto di precipitazione per ricomporsi in forme nuove».

Possiamo affermare, per quanto riguarda l'architettura, che esista una unità del tempo?

Si può offrire una risposta proprio a partire da ciò che il tempo è, nella sua pur incostante complessità, vale a dire dalla conclusione che Heidegger propone nel suo *Il concetto di tempo*, preparatorio rispetto a *Essere e tempo*: «L'esserci è il mio essere di volta in volta e quest'ultimo può essere tale in ciò che è futuro, nel precorrere che va al non più, certo, ma indeterminato. L'esserci è sempre in una modalità del suo possibile essere temporale.

L'esserci è il tempo, il tempo è temporale.

L'esserci non è il tempo, ma la temporalità».

In tal senso vale la borgesiana definizione: «Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco».

Ma il tempo agisce anche autonomamente da noi (il tempo naturale, osservato da Aristotele o il tempo dell'anima, osservato da Agostino).

Questi diversi fluire ci interessano, da architetti, perché abbiamo la possibilità di modificarli, almeno per un attimo, di completarli provvisoriamente, per qualcuno che verrà dopo di noi.

È il potere dell'architettura di scolpire il tempo, senza che le sia consentito di fermarne la determinazione.

Il tempo si configura, per noi, come grande costruttore anche quando, avanzando, brucia se stesso; la combustione che lo definisce non restituisce soltanto cenere.

Implacabile nei confronti del corpo dell'uomo come di quello dell'architettura, il tempo lascia aperta una promessa di vita.

Il grande piano fragile su cui si appoggia ciò che è architettura consente ogni tipo di crisi, finanche la catastrofe, la guerra, la morte, ma sempre può elevarsi nuovamente da una forma di inattesa memoria.

**Terra**

La terra custodisce e trasmette attraverso misure.

È significativo il ruolo che la terra e il lavoro della stessa hanno nella scoperta, nella conservazione e nella contemporanea distruzione dei resti archeologici.

La voce popolare vuole che la scoperta di Pompei, situata in un'area agricola detta *Civita*, sia avvenuta durante l'impianto di alberi tutori delle viti.

Nel 1776, secondo Francois Latapie, che visita la città, la grande causa di distruzione delle case è la coltivazione del terreno che le ricopre.

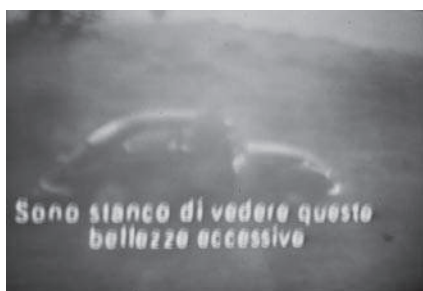
La perdita e il ritrovamento del principio di continuità con la terra costituiscono un tema specifico di cui l'uomo del Novecento ha, per primo, introdotto l'urgenza.

Sigmund Freud riferisce, nei suoi scritti, una sequenza di sogni «alla base dei quali c'è il desiderio di andare a Roma».

In questo quadro mette a fuoco la causa di tale desiderio e la ragione per cui, come ha ben chiarito Christfried Tögel, durante i suoi primi viaggi in Italia fra il 1895 e il 1900, egli non fosse mai arrivato oltre il lago Trasimeno. Li rintraccia nella sua identificazione con Annibale, l'eroe da lui amato negli anni del liceo, che non è riuscito a conquistare Roma: «Il desiderio di arrivare a Roma diventò per la vita nel sogno il mantello di copertura e il simbolo di molti altri desideri ardenti, alla cui realizzazione si sarebbe voluto lavorare con la tenacia e l'esclusività dell'eroe punico e il compimento dei quali sembrava a tratti altrettanto poco favorito dal destino quanto il desiderio, nutrito da Annibale per tutta la vita, di entrare a Roma».

Freud, cultore del mondo antico, scrive, a proposito dei sogni, che essi «hanno coi ricordi d'infanzia ai quali si rifanno più o meno lo stesso rapporto di relazione che diversi palazzi barocchi hanno con le rovine antiche, i cui blocchi di pietra e le cui colonne hanno fornito il materiale per la costruzione degli edifici di forma più moderna».

Egli, che, per sua stessa ammissione, legge «più di archeologia che di psicologia», già dopo il primo viaggio di una certa durata in Italia, nel 1896, in una relazione tenuta all'Associazione di Psichiatria e Neurologia di Vienna, evidenzia il parallelismo fra il modo di procedere dell'archeologo e quello del medico: «Suppongano che un ricercatore giunga in una regione poco nota, in cui suscit



il suo interesse un campo di rovine con resti di mura, frammenti di colonne, di tavole con segni grafici sfocati e illeggibili. Costui può limitarsi a osservare quello che è visibile alla luce del sole, poi può chiedere agli indigeni semibarbari che risiedono nelle vicinanze di quel luogo che cosa la tradizione abbia loro tramandato a proposito della storia e dell'importanza di quei resti monumentali.

Può però anche indurre i residenti a lavorare con quel che c'è a disposizione, a prender possesso con lui di quelle rovine per allontanare le macerie e dissotterrare, oltre i resti visibili, quello che vi è sotto sepolto. Se il suo lavoro sarà coronato dal successo, i reperti si spiegheranno da sé; i resti delle mura risulteranno esser appartenuti alla cinta muraria di un palazzo o di un tesoro; con i frammenti di colonne si riuscirà a ricostruire un tempio, le numerose iscrizioni trovate, che magari sono anche bilingui, paleseranno un alfabeto e una lingua...».

È certamente il destino di Pompei a fornire a Freud lo spunto per questa similitudine che molto lo affascina.

Tra i libri da lui posseduti figura il volume di Overbeck *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt* [Pompei presentata nei suoi edifici, nelle sue antichità e opere d'arte], nel quale l'autore afferma che «la città sepolta in quanto tale, di fatto, non può mai darsi come del tutto sconosciuta, poiché l'anfiteatro è riconoscibile con sufficiente chiarezza da una depressione nel terreno a forma di cratere».

Non esiste alcuna mappa della psiche umana che, secondo Freud possa servire come base della psicologia.

A suo parere un procedimento analogo a quello dell'archeologia è l'unico metodo capace di prospettare buoni risultati nel rilievo di una tale geografia.

Ancora quarant'anni dopo aver menzionato per la prima volta il sussistere di un'analogia fra archeologia e lavoro psicoanalitico, dopo aver visitato la Grecia ed essere tornato più volte in Italia, Freud parla nuovamente di questa affinità: «...come l'archeologo dai resti di mura rimasti in piedi ricostruisce la struttura delle pareti, e in base agli abbassamenti del terreno stabilisce quale fosse il numero e la posizione delle colonne, nello stesso modo procede l'analista quando trae le sue deduzioni da schegge di ricordi, associazioni e attive esternazioni del paziente in analisi».



Andreij Tarkowskij,  
fotogrammi dal film  
*Nostalghia*, 1983.

a pagina 48  
Cappella-museo della  
Madonna del Parto  
di Piero della Francesca,  
Monterchi (Arezzo),  
2000-15, modello.



Freud viaggia con una incipiente modernità al fianco.

In lui non esiste più spazio per la suggestione romantica, per l'ambizione del viaggio in Italia volto a trasformare la scoperta dei monumenti e dell'arte classica nel momento iniziatico del proprio percorso intellettuale.

Si può riflettere sulle considerazioni freudiane (e non solo perché talune espressioni dell'architettura contemporanea avrebbero bisogno di una interpretazione psicanalitica) a proposito della attualità del compito degli architetti, particolarmente in un terreno denso di tracce e di fronte a un sottosuolo colmo di reperti come quello italiano.

Il viaggio nella analisi delle tracce, siano esse antiche o recenti, senza restarne prigionieri, può giovare allo sviluppo critico di un'architettura capace di mantenere chiarezza sul proprio statuto, certamente dinamico, ma mai autoreferenziale e tanto meno improvvisabile.

Analogamente a quanto avviene nell'arte, la sparizione, in quanto eroica manifestazione della modernità che si manifesta dopo il percorso della conoscenza, capace di sottrarre in ogni immagine la realtà del mondo, appare come soglia discriminante e ineludibile, ma non ulteriormente valicabile, pena la trasformazione del progetto in simulacro.

L'architetto deve parlare attraverso cose riconoscibili da tutti, che non tutti hanno ancora riconosciuto.

Il suo lavoro è sempre intorno a un corpo, un vuoto, una ferita.

In *Nostalghia*, del 1983, Andreij Tarkovskij mostra i protagonisti (Gorcaciov, un intellettuale russo che insegue le tracce di un suo avo musicista e la giovane Eugenia, interprete che lo accompagna) in un Grand Tour a cercare nel tempo e nello spazio italiano la verità.

Tarkovskij, si sa, quando visita gli Uffizi, si limita alle prime sale, perché teme di essere corrotto dalla pittura rinascimentale.

Una preoccupazione quest'ultima non dissimile da quella di David Caspar Friedrich, il grande paesaggista tedesco che, nella sua inesausta ricerca dell'infinito, si rifiutò sempre di vedere l'Italia e i cieli blu della sua pittura.

La visita di Gorcaciov ed Eugenia nella cappella della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi è in tal senso emblematica.

Giunti di fronte alla cappella, che il regista russo ha ricostruito come una cripta arcaica, l'uomo si rifiuta di entrare: «non voglio più niente solo per me» afferma «sono stanco di queste bellezze eccessive».

Eugenia, una giovane Domiziana Giordano, voluta dai riccioli d'oro come le Madonne rinascimentali italiane, entra da sola nella cripta.

Tarkovskij non le mostra, e non mostra a noi, la Madonna del Parto, che resta avvolta dalla penombra mentre un gruppo di donne del popolo sta celebrando un rito mariano di devozione per la Madonna in legno posta a fianco dell'immagine pierfrancescana. Eugenia non capisce.

Soltanto quando il rito popolare è compiuto e un volo di colombe si leva uscendo dal petto della statua in legno, disperdendosi tra le arcate della cripta, la luce delle candele si alza e consente di vedere la Madonna di Piero.

La ragazza, troppo prossima al mito del maestro toscano per comprenderne la sostanza oltre l'immagine, continuerà a non capire.

Gorciov trova invece nell'incontro con Domenico, "folle di Dio" emarginato dalla società, ai bordi della piscina d'acqua calda di Bagno Vignoni, in cui si immergono ignari i turisti, la comprensione di ciò che, provocando la divaricazione tra spirito e materia, il Novecento ha precluso.

La separazione restituisce una incompiutezza, rilevata proprio sul paesaggio italiano, fondo e matrice per un itinerario di rovine a cielo aperto o interiori.

È questo il tempo presente. Il viaggio italiano appare necessario a Tarkovskij per fissare nella terra i contrasti e renderli prossimi alla fertilità.

La Madonna del Parto di Monterchi, unica tra le Madonne di Piero, è nata in mezzo ai campi. La chiesa di Momentana, a qualche centinaio di metri dal paese, segna, nell'antichità, il confine tra i castelli di Monterchi e Citerna.

Quando, nel 1492, si progetta l'erezione di un convento dei Francescani a Momentana, la chiesa già esiste e non sono noti i motivi per cui Piero concepisce l'immagine e la affresca proprio qui, anche se è bello pensare che lo abbia fatto in omaggio alla madre, originaria di Monterchi.

Quel che è certo è il secolare permanere dell'opera in questo luogo, tra devozione e dimenticanza, senza competizione con la Madonna lignea posta sull'altro altare della cappellina, quello laterale, forse per il divieto di culto sancito dal Concilio di Trento nei confronti di una Madonna gravida.

Il suo attaccamento alla terra che l'ha generata le ha consentito di sopravvivere alla demolizione della chiesa, alla mutilazione del suo spazio, e alla ricollocazione, nel 1957, nella nuova cappella cimiteriale.

La sua natura rustica, quasi contraddittoria rispetto alla raffinatezza di Piero, ne accentua la forza di resistenza anche oggi che, come tanti affreschi, è solo un frammento, una natura morta, attaccata tuttavia alla propria dimensione paesaggistica, nella quale forse è già scritta la verità della sua collocazione.

La misura e la luce con cui Piero concepisce lo spazio per ospitarne la venuta non sono perfettamente noti, ma la dimensione d'ingombro (una piccola stanza di circa 15 metri quadrati), l'illuminazione da un oblò sopra il portale,

i suoi due altari, non risulterebbero comunque elementi sufficienti a definirlo se non si prestasse attenzione all'esterno, il vero interno dello spazio di Piero.

Ciò che nella *Resurrezione di Cristo* e nel *San Gerolamo* era disegnato come fondale della scena qui è verità del paesaggio.

L'immagine, attraverso il mistero della Madonna gravida, la più terrena possibile, assume in sé il mistero, materiale prima ancora che mentale, della natura e del paesaggio agrario, della sua riproduzione e fertilità.

Il mistero si svolge, ritualmente, nello spazio limitato tra il paesaggio e il paese, in esso si consuma e si rinnova la vita delle forme che il frammento custodisce, quale estrema propaggine di un permanente equilibrio.

Nel 2004 sono incaricato, a seguito del restauro della Madonna del Parto e del suo ulteriore temporaneo trasferimento in una sede del tutto incongrua, la ex scuola elementare di Monterchi, ove tuttora si trova, di progettare una cappella-museo per una sola opera.

L'obiettivo del progetto consiste nel ricercare una ragionevole soluzione alla coincidente necessità di garantire una efficace e meditata fruizione museale all'opera e contemporaneamente di preservare e rendere nuovamente possibile il culto cui l'immagine è oggetto da secoli.

Un museo e uno spazio sacro coincidenti rinnovano così la circostanza, spesso offerta dal divenire storico, di una chiesa divenuta, in forza di un'opera d'arte che vi è esposta, oggetto di un flusso non solo culturale.

La necessaria convivenza di queste funzioni, legate a una qualità della museizzazione che preservi le ragioni del sacro, in una nuova opera richiede all'opera di riassumere in sé quella percentuale di sacralità che peraltro ogni buona architettura dovrebbe possedere e che comincia a manifestarsi, se esiste, nella capacità di cogliere il senso, l'identità, del paesaggio in cui deve nascere.

Un tema aperto e accessibile, in tal senso, è costituito dal contesto che ho descritto, quasi un "enclave", in cui l'immagine è stata concepita da Piero e in cui la devozione, civile o religiosa, è maturata.

Si tratta di un *unicum* che dal dipinto si trasferisce al paesaggio e viceversa, in cui la storia stessa dell'opera da esporre e le vicende, reali o di tradizione narrativa e fabulistica, che ne hanno segnato il permanere a Monterchi, finiscono per coincidere.

Il progetto è un percorso tra paese e paesaggio.

Dal paese il blocco di facciata del museo-cappella, rivolto verso il convento prospiciente, di dimensione 11 x 11 metri lineari, introduce al percorso interno attraverso una fenditura che percorre l'intera altezza dell'edificio, attraversa tre spazi quadrati per giungere al sacello che custodisce la Madonna del Parto e quindi alla loggia.

La serie di quadrati regola lo spazio interno mentre la loggia è caratterizzata da una autonomia proporzionale.

Nel primo quadrato è concentrata tutta la distribuzione, costituita dalle due scale simmetriche addossate alle pareti a collegare il piano terra all'interrato.





Un ulteriore spazio quadrato divide la zona d'ingresso dal sacello introducendo la zona sacra: questo spazio non contiene nulla.

Il sacello che custodisce l'opera, compreso nel terzo quadrato, ha una copertura trasparente e riceve la luce indiretta dalla loggia, cui si giunge procedendo lateralmente. Dalla loggia è visibile il paesaggio in cui la Madonna è vissuta nei secoli, e il luogo del cimitero, ove l'immagine pierfrancescana è stata concepita e custodita fino al 1993.

Dal paesaggio il grande occhio quadrato della loggia è alla base del rettangolo aureo che definisce le quote dello spazio interno. Il sacello ospitante la Madonna si intravede all'interno del volume maggiore. L'intradosso del solaio di copertura e il pavimento della cripta posta nel piano seminterrato, ospitante la documentazione del restauro e il book-shop, ne costituiscono il limite superiore e inferiore. Anche all'esterno lo spazio è replicato secondo una sequenza di tre quadrati in forma di percorso tra il paese e il paesaggio, definita da una gradonata che collega la quota della strada alla quota dei campi.

«Qui in Italia ho avvertito la svolta del secolo» osserva Romano Guardini nelle sue *Lettere dal Lago di Como*, tra il 1923 e il 1925. In nove lettere dedicate al rapporto tra la tecnica e l'uomo, muovendosi tra le rive del lago e i luoghi manzoniani, Guardini disegna la condizione dell'abitante del primo Novecento, posto di fronte alla prima vera artificialità dell'esistenza.

Il superamento della natura, che è stato prerogativa secolare dell'uomo nel rapporto con la natura stessa, è già sconfinato in un'astrazione di superficie. «Il processo meccanico – scrive Guardini – ha lo stesso carattere del pensiero concettuale. Entrambi dominano gli oggetti, venendo fuori dal loro rapporto originale col particolare, indicandoli tutti con un segno a essi succedaneo e creando così un ordine artificiale nel quale – più o meno – tutti gli oggetti possono allinearsi ... tutta la civiltà possiede fin dall'origine questo carattere astratto. Ma quando si diffuse il pensiero moderno, il pensiero concettuale e matematico e quando la tecnica moderna si inserì nel mondo del lavoro, questo carattere astratto acquistò una decisiva preponderanza».

Questo carattere non è quello greco, questa astrazione non è spiritualità.

Egli cita l'esempio del camino, posto al centro della casa italiana: «Nelle case italiane di antica origine, specialmente in campagna, troverai dappertutto un camino aperto sulla stanza. Anche questo è un fatto che si ricollega alle radici più profonde dell'esistenza umana: il fuoco libero è imprigionato, la fiamma è asservita e riscalda. C'è dunque "ingegno" in quest'opera e la natura è rimaneggiata dall'uomo... Io conosco l'ebbrezza del fuoco, la primitiva potenza della fiamma indomata. Col camino, invece, è tutto sminuito, si fa più lontano, staccato. A questo prezzo fu pagata la prima opera della cultura. Ma la natura rimane ancora vicina: c'è un fuoco reale, fiammeggiante, acceso e tenuto vivo dall'uomo».

È, ancora, il fuoco greco di Eraclito, venuto dall'Oriente e disciplinato secondo misure, da cui ha origine l'arte vera.



Giotto, *Il monito  
del Crocifisso di  
San Damiano*, 1297-99,  
Chiesa superiore  
di San Francesco,  
Assisi.

«Ora invece – nota Guardini – il dominio dell'uomo si è spinto più in là. Egli sostituisce, piuttosto, le conquiste individuali con un concetto riassuntivo, conglobante. Il quale rappresenta le conquiste concrete. L'uomo si mantiene dunque nella sfera delle sostituzioni, dei segni e degli espedienti, in un ordine che non è più quello primitivo, originario, dato immediatamente, ma è un ordine secondario, derivato, composito, astratto, irreal...».

Pochi anni dopo, nel primo capitolo, intitolato *Il volto di una terra*, del suo *San Francesco*, del 1927, Guardini individua il contesto in cui si costruisce, fin dalla giovinezza, la figura del santo, dedicandosi interamente alla descrizione dell'ambiente architettonico e derivandone il senso della presenza francescana.

«Sui declivi dell'Appennino se si scende verso la Toscana, le case appaiono sparse come chiari, nitidi cubi. Se ci si colloca completamente sull'altura di fronte a Perugia è come se cristallo crescesse in altezza su cristallo. Si percepisce dapprima l'architettura con l'occhio, ma quello è solo l'inizio. Essa è colta realmente col corpo, con l'arco della fronte, con l'ampiezza del petto, con l'essere che la sente in modo vivo, avanzando attraverso lo spazio. Allora ti tocca con forza elementare il modo in cui questa durezza ha forma e stratificazione».

«Assisi – continua Guardini – è piccola, familiare, quasi infantile, si vorrebbe dire, accanto alla possanza più cupa dell'antica città degli Etruschi. Ma germina tuttavia dallo stesso sangue. Nella sua piccolezza v'è una forza celata. Anche qui durezza della pietra tagliata, elevata a muro. Anche qui la massa semplicissima in forma cubica. E anche qui quella magnifica coniugazione della forma, nella sua presenza che si impone, con l'ampiezza dello spazio».

«Dappertutto scorre l'aria, con moto di freschezza e avvolge di purezza ogni forma. E quando il sole incombe sulla città, e l'aria trema, e la pietra riverbera splendore come intrisa di luce; quando tutta questa configurazione dagli spigoli tagliati a scalpello e dalle masse murarie sta nella purezza del vento col suo tenue spirare, e nella luminosità incandescente, allora l'anima è toccata dal grande mistero di quella profondità che non sta nel caos, ma nella chiarezza».

«In questa tensione viva, che continuamente si ridesta, che mai scompare,



ma viene sempre superata a nuovo in un atteggiamento particolare dell'intera persona, è cresciuto Francesco».

Il santo nasce alla propria complessità dalla forma esterna e interna del paesaggio. Da qui la indicazione del Crocifisso di ricostruire tre chiese materiali prima di compiere la missione dello spirito e l'urgenza della missione ricostruttiva come pratica quasi propedeutica.

Secondo San Bonaventura, nella *Legenda Maior*, «fu infatti per disposizione della Divina Provvidenza, dalla quale il servo di Cristo si lasciava dirigere in tutto, che all'inizio dell'Ordine e prima di predicare il Vangelo, egli ricostruì tre chiese materiali.

Cià avveniva non solo perché egli apprendesse a risalire gradatamente dalle cose materiali a quelle spirituali, o dalle cose minori a quelle maggiori, ma anche perché nelle cose sensibili fosse prefigurato quanto in seguito avrebbe misteriosamente compiuto».

L'identificazione con la sostanza materiale del luogo da parte di Francesco è talmente precisa che Giotto, nelle sue raffigurazioni della vita del santo, ce lo mostra all'interno della chiesa diroccata di San Damiano mentre riceve le istruzioni del crocifisso, un crocifisso già all'epoca antico e reale, con i dolenti a figura intera lungo i fianchi di Cristo, ancora oggi conservato nella chiesa di Santa Chiara ad Assisi.

Tra i colli che contornano Perugia un superstite frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendono il fondale su cui si dispone la chiesa di San Giovanni, che ho progettato nel 1997.

Contenuta in un lotto stretto e lungo sul fondo della valle la chiesa viene vista prevalentemente dall'alto, dai fabbricati costruiti nel secolo scorso sui due lati della valle stessa. Deve rappresentare un segno di identità, una reintegrazione del rapporto con la terra, per una comunità che, da anni, ha avuto come spazio della propria chiesa soltanto un appartamento condominiale.

La chiesa e il centro parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente "Acropoli".



Chiesa di San Giovanni,  
Perugia, 2006.





Chiesa di San Giovanni,  
Perugia, 2006.







Una linea retta segna il percorso sacro del sagrato alla chiesa principale alla chiesa feriale alla canonica: lungo questa linea gli spazi si dispongono come stazioni.

Il percorso è duplicato all'esterno, attraverso la grande scala che lega la piazza bassa e la piazza alta, con una dimensione analoga al corpo della chiesa.

In sezione il corpo della chiesa, alto 13 metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del centro parrocchiale, alto 6,5 metri.

La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della scala, piazza anch'essa, che congiunge il sagrato inferiore con quello superiore.

In una città concepita sulle sostruzioni, architetture che reggono altre architetture definendone e adattandone il piano di imposta rispetto alle acclività del suolo, l'insieme dei corpi progettati si mostra come nuova sostruzione che regge, a posteriori, la città esistente prodotta dalla speculazione.

La chiesa ha la sua entrata sul sagrato inferiore, verso strada.

Il suo corpo complessivo è attraversato da una linea di luce che nella chiesa principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare.

Questo percorso, guidato dalla luce, si innesta poi nella terra, per giungere alla cripta.

La linea di luce, come la croce che essa forma in facciata intersecandosi con una putrella in ferro, è leggibile dalle colline e segna il confine tra spazio interno e cielo.

Il blocco pietroso chiesa principale-sagrestia-chiesa feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo per 50 metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della grande scalinata-piazza rivolta a monte, verso la collina, dal traffico veicolare.

Il mattone che appare in piena vista come materiale esterno e interno, consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi santi.

Infine, riguardo questa questione della terra, voglio parlare qualche minu-



to di Luigi Ghirri, con cui ho condiviso alcune occasioni di ricerca, rispetto al paesaggio dell'ultimo quarto del Novecento.

Vincendo l'opposizione fra il naturale e il costruito Ghirri indaga i paesaggi come essi fossero dotati di un'anima.

Non vi sono parole più precise forse, di quelle pronunciate da James Hilmann, a proposito di quel particolare rapporto con la terra, ove egli si riferisce a: «le nostre anime, che annunciano la terra come un territorio psichico che chiede riconoscimento. E più che la terra. Anche qualcosa al di là del pianeta come tale. E se persino immagini di disordine ci attraggono, di cosa si tratta?».

Lavorando sul primo piano e sul fondale (da sempre i due elementi costitutivi fondamentali dell'arte italiana) il fotografo ci offre ogni volta un frammento anacronistico di paesaggio.

È sempre la terra il suo luogo privilegiato.

È necessario porre attenzione a questa terra, poiché tale sarà poi la sua geometria, misura che, intesa come materiale attingibile, si trasferisce alla terra intesa come struttura del paesaggio, infine alla terra come luogo dell'anima.

Lo spostamento del punto di vista è sempre lo spostamento di un frammento di terra, il materiale del suolo.

Il fatto che Ghirri definisca ogni questione proprio a partire dalla sua misura è assolutamente fondamentale per l'architettura.

Egli offre al nostro lavoro una potenzialità inespressa, proprio nel momento in cui la terra si sta trasformando davanti ai nostri occhi.

Geometra padano nel senso più nobile del termine "ara" letteralmente il paesaggio (arare è misurare per fecondare) e lo riedifica, lo mantiene vivo, scavandone letteralmente l'essenza fino a vedere il nuovo.

L'ultima immagine scattata da Luigi Ghirri, prima della sua morte, è riassuntiva del mistero di cui stiamo parlando.

Si tratta di un frammento di campagna, di cui non vediamo che un breve tratto in primo piano, ove la tracciatura di un canale irriguo è l'unico riferimento per la luce, che ha forato la nebbia e cerca un ancoraggio.

Ghirri sa che la differenza della luce dal vuoto sta nel relazionarsi ogni volta con la terra, nel determinarsi attraverso l'ombra.

È certamente l'immagine della fine e dell'inizio.

**Luce**

Nel libro *Le rayon vert* di Jules Verne si parla di un fenomeno scientifico, dovuto alla rifrazione luminosa, per cui sul mare, al tramonto, nel momento in cui la parte superiore del disco solare scompare nell'acqua, in certe condizioni si manifesta, per un istante, una luce di colore verde. L'apparizione del raggio verde è ritenuta un segno di raggiunta consapevolezza interiore.

Qual è il significato della luce? Con quale luce noi vediamo le cose?

Osserviamo il tempio di Basse, nel Peloponneso, costruito, si dice, da Ictino fra il 450 e il 425 a.C. in onore del dio Apollo.

Orientato nord-sud sul fianco della montagna e caratterizzato dal fatto di comporsi attraverso i tre diversi ordini dell'architettura greca, il tempio presenta una sequenza tradizionale di stanze costituita da pronaos, naos, epistodomo, anche se un significativo elemento di novità è dato dal fatto che l'intera disposizione di colonne ioniche e corinzie è completamente indipendente dalla struttura esterna, in quanto la copertura a falde e l'ossatura appoggiano sulle murature perimetrali.

Ma il fatto rilevante, come noto, è l'apertura che si colloca a est, sul lato della piccola sala posta a prolungamento della cella.

Dove guarda quella porta? Dove conduce?

Da qui la luce del mattino entra quotidianamente nel tempio, probabilmente per illuminare la statua del dio Apollo o consentire semplicemente a chi sta all'interno di cogliere, ogni volta, la straordinarietà del suo apparire.

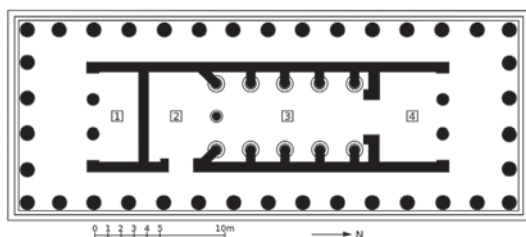
Il tipo canonico del tempio greco viene tradito (e proprio dall'architettura del Partenone) per affermare che la luce nell'architettura è solo quella condizionata da una necessità di vedere non esclusivamente materiale.

Osserviamo ora per un attimo, nella seconda metà dell'Ottocento, le figure di David Caspar Friedrich, rivolte verso un orizzonte sfuocato.

Egli anticipa ciò che il Novecento avrebbe reso palese: l'impossibilità di continuare a cercare un punto che si potesse definire come infinito, se non dentro l'uomo stesso.

Personaggi, uomini e donne, quasi sempre di spalle, contemplanò la vicenda del paesaggio.





Ictino, Tempio  
di Apollo Epikurios,  
Basse, 450-425 a.C.

Già due quadri del 1808 ritraggono “la finestra destra” e “la finestra sinistra” dello studio dell’artista e il paesaggio filtrato dal serramento a croce.

Il cielo che appare tra i quattro settori è l’infinito, per l’artista il Divino.

Secondo la relazione con questo Infinito, un infinito perseguito nel paesaggio, ma costruito attraverso l’interiorità, Friedrich comincia la distruzione di tutto quanto è inutile per porsi il problema della scala delle cose. Sente che qualcosa sta mutando e richiama silenziosamente all’ordine.

Il problema della distanza è centrale: le sue figure non sono parte del paesaggio, ma semplicemente lo osservano, spesso coprono addirittura il punto di fuga della prospettiva e l’artificio prospettico viene trasgredito.

Le zone che, nella costruzione del disegno, dovrebbero risultare più nitide, danno luogo a una sfuocatura, tale quale si ottiene azionando a rovescio la messa a fuoco di un apparecchio fotografico.

La tela-camera inquadra frammenti, che vengono assemblati con un montaggio di tipo cinematografico; un fondale, un ramo, una figura, sovrapposti, in un tempo ove le distanze sono entrate in crisi. Fino a “chiudere gli occhi”.

I suoi straordinari paesaggi, a partire dal mare e dal cielo buio de “il monaco”, ci chiedono in realtà di non vedere nulla perché sanciscono il punto di non ritorno dalla conoscenza dell’infinito.

Il monaco, di schiena, guarda il mare, ma non vede che dentro se stesso.

Il vedere vicino e il vedere lontano si traducono, nella pratica artistica, nel vedere da vicino e nel vedere da lontano.

È questa la luce che Friedrich ci indica.

David Hockney, nel suo scritto dedicato a Picasso, sostiene che la visione classica della prospettiva è stata determinata, nell’Occidente cristiano, a partire dal quindicesimo secolo, dalla esigenza di rappresentare la crocifissione del Cristo, un atto quasi immobile, che non aveva bisogno di essere raccontato contemporaneamente attraverso angoli visuali differenziati.

Picasso, nella sua invenzione cubista, secondo Hockney, ci mostra invece l’uomo e l’ambiente, simultaneamente, nelle loro diverse facce, nello spazio, affrancandosi dalla schiavitù dovuta al punto di vista statico della lettura prospettica, avvicinandosi alla percezione dell’occhio umano.

David Caspar Friedrich,  
*La finestra sinistra*  
dello studio, 1805-06,  
Österreichische Galerie  
im Belvedere, Vienna.

David Caspar Friedrich,  
*La finestra destra*  
dello studio, 1805-06,  
Österreichische Galerie  
im Belvedere, Vienna.



Questa autentica rivoluzione del modo di vedere, maturata oltre un secolo fa, giustificherebbe ancora oggi, secondo alcuni, la progressiva dismisura delle manifestazioni architettoniche e l'affollamento incongruo di immagini e di volumi privi di un ordine. Ma altro è il punto.

L'architettura, di per sé generata dalla materia e dalla luce nello spazio, regolata dall'etica delle misure, può essere tale, per sua stessa costituzione, soltanto albergando dentro le cose reali.

E, come nell'ordine interno dell'icona, anche la sua immagine, componendosi in un percorso di salita e un percorso di discesa tra spirito e realtà, tra mondo invisibile e mondo visibile, deve illuminare sobriamente quest'ultimo e il suo dramma, elevandone la dimensione materiale.

L'opera d'architettura può essere, così, luogo di frontiera che, rischiarendosi, rivela il mondo come idea del mondo superiore.

Producendo e commercializzando immagini vuote e sovraesposte, postulando la distruzione della figura attraverso il suo ossessivo svelamento, evadendo il contatto con la sofferenza della terra, l'architettura, disconoscendo la vera luce, rischia di costruirsi un mondo parallelo, completamente artificiale, lontano dalla verità del mondo e dalla propria verità.

La vista perduta, da vicino o da lontano, rappresenta un diverso grado di menomazione fisica o psicologica.

Secondo Aldous Huxley la perdita della vista è un fatto fisiologico, ma a essa contribuiscono una serie di fattori che esulano dalla sfera clinica per radicarsi nell'anima.

«Tracciamo la genealogia – scrive Huxley – di questa paura. L'arte di vedere in modo naturale e normale si acquisisce necessariamente durante l'infanzia e la fanciullezza. Poi, a causa di una malattia fisica o, più spesso, di tensione mentale, queste buone abitudini vanno perdute e al funzionamento naturale e normale si sostituisce un funzionamento anomalo e innaturale».

«Non mediante gli sforzi si ottiene una buona visione, ma portando gli occhi e la mente a una condizione di vigile passività, di dinamica distensione».

Huxley è lo stesso che, visitando Sabbioneta agli inizi del Novecento, rileva come, nella città fondata da Vespasiano Gonzaga, gli abitanti, contadini



David Caspar Friedrich,  
*Monaco sulla spiaggia*,  
1808-10, Staatliche Schloesser  
and Garten, Schloss  
Charlottenburg.

Pantheon, Roma,  
118-28 d.C.

Giovanni Paolo Panini,  
*Interno del Pantheon*,  
Roma, 1734.

e mercanti di cavalli, vivono fra tesori architettonici del tardo Rinascimento senza vederli.

«Il municipio è un palazzo ducale, nella scuola pubblica le lezioni avvengono sotto soffitti dipinti e scolpiti, e quando il maestro è fuori della classe i bambini scrivono i loro nomi sui ventri di marmo delle pazienti, malconce cariatidi ... Le proiezioni settimanali di film avvengono in un teatro Olimpico, costruito qualche anno dopo il famoso teatro di Vicenza da un allievo di Palladio, Scamozzi».

Lo scrittore esaspera la descrizione di cecità ambientale documentandone il paradossale manifestarsi nella temporanea convivenza con il cinematografo: rivoluzionaria espressione del vedere allora appena apparsa.

Si può forse sostenere, seguendo questa logica, l'esistenza di una malattia contemporanea, iniziata un secolo fa e ora degenerata fino a non riconoscere più il proprio oggetto di osservazione.

Ad Hauxley, attento nel censire anche la qualità architettonica della Galleria degli antichi di Vespasiano, altra emblematica fabbrica della città, sfugge peraltro osservare che la stessa, oltre che percorso porticato a terra nelle misure del paesaggio bonificato, è, al primo piano, un percorso museale tra i reperti classici verso la luce finale di una finestra sospesa sul tempo. Questa luce sospesa è centrale.

Nella condizione occidentale, come afferma James Hillman, forse non sappiamo osservare: «Noi non possiamo immaginare niente, né fare niente, che non sia già dato nella sua forma dall'immaginazione archetipica degli Dei».

Anche nel disincantato tempo presente infatti la forma del vedere non può prescindere dal fatto che l'oculare di una macchina fotografica o di una telecamera hanno le proporzioni del proscenio di un teatro classico.

Per conseguenza, in un tempo in cui le distanze tra le cose sono entrate in crisi, la trasformazione del paesaggio che ci condanna all'impossibilità di vedere e di riconoscere appare sempre più come una "vana fuga dagli Dei".

Non possiamo esistere senza figure mitiche che rappresentino dei parametri ideali. «Oggi però i nostri santuari e altari sono vuoti, sicché nelle nicchie vacanti appaiono "soltanto" le maggioranze, le frequenze, le medie secolari, nobilitate a norme ideali...».

alle pagine 66 e 67  
Mausoleo dei primi cristiani  
sul Bastione del Sangallo,  
Roma, 1994, modello.



Ma se analizziamo la nostra malattia, ci dice Hillman, «disilludendoci rispetto alla considerazione dell'archetipo come primordialmente pristino, forma perfetta senza un'inerente passione che ne vincoli o indebolisca il potere o lo comprima a folli intensità, a isolamenti e ostinati rifiuti, senza le sue lance appuntite e i suoi lampeggiamenti distruttivi e le sue sciagurate vulnerabilità», se riconosciamo quindi una originaria malattia dell'archetipo, il futuro non è così oscuro.

Anche il mito archetipo era infatti soggetto all'*infirmity*.

Così Hillman individua, di fatto, una nuova e riformata possibilità visiva, un percorso di rifondazione ogni volta necessaria.

Analogamente, è proprio attraverso una affermazione di sacrificio, di morte e resurrezione, che si colloca, nella vicenda occidentale, con la vita terrena di Cristo e il suo annuncio, una istanza nuova del vedere.

Sarà Dante a concettualizzarla definitivamente, con temeraria chiarezza, nelle sue visioni della luce, in cui *il vivo raggio* lo trafigge rendendolo consapevole della impossibilità di allontanarsene. In modo opposto alla luce violenta del mondo sensibile *la luce in sé* offre agli occhi di chi la guarda la forza di sopportarne l'intensità, mentre acceca chi non ha la volontà di guardarla.

Non è un caso che Dante veda in quel momento, nel Paradiso, «legato con amore in un volume», cioè in un ordine, «ciò che per l'universo si squaderna».

È, non a caso, è in Borges, cieco, che il concetto di perdita della vista prelude a un privilegio rifondativo.

Vi mostro ora una sequenza di immagini del Pantheon.

Questa lampada naturale, ricostruita, come noto, da Adriano, tra il 118 e il 128 d.C., è la più straordinaria dimostrazione di ciò che la luce naturale può realizzare nel corpo di una architettura.

Vi è certamente noto anche il fatto che l'edificio, inseribile in una sfera perfetta di diametro 43-44 metri, non era visibile dall'esterno, perché inglobato da altre costruzioni.

Attraverso il grande oculo ritagliato in sommità, nel periodo invernale, la luce traccia a mezzogiorno un percorso tra la parte interna del tetto e la cupola.

Nel periodo estivo, quando il sole raggiunge una maggiore altezza nel cielo, analogo percorso ha svolgimento nella parte bassa delle pareti e sul pavimento.

A marzo e a settembre, in corrispondenza degli equinozi, il raggio di luce che entra dalla cupola centrale si proietta sul punto di giunzione tra la cupola stessa e il muro laterale, illumina la porta settentrionale e, attraversando una grata, giunge al portico o atrio di accesso.

Si può quasi sostenere, a questo proposito, che la luce fora la cupola per ricongiungersi alla terra.

In quel frangente, di fatto, la parte più stabile del cielo (dove si riteneva abitassero gli Dei), l'equatore celeste, proiezione dell'equatore terrestre nello spazio, si collega con la città attraverso la luce.

Di questa dialettica tra cielo e terra, mediata dalle cupole, Roma è certamente investita in eterno.

Nel 1994 ho progettato a Roma il mausoleo dei primi cristiani, in funzione del Grande Giubileo dell'anno Duemila, come incisione, scavo sul corpo e sul tempo della città. Perché Roma è sotterranea, in grande parte, e anche grande parte della Roma emersa è stata scavata.

Lo scavo rappresenta una ricerca di verità indirizzato verso la terra, come la cupola è una ricerca di verità indirizzata verso il cielo. L'edificio è inciso sul bastione del Sangallo, presso le mura aureliane, la porta ardeatina e le terme, confine tra città e campagna, luogo di catacombe, ruderi, scavi, natura.

Da Piranesi in poi, Roma ha vissuto come città riscoperta e misurata, rappresentata e trasportata come reliquia nelle incisioni. Il valore del rilievo della rovina e dello scavo hanno costituito parte consistente del proprio essere.

Roma ha peregrinato per secoli all'interno della distanza tra terra e cielo, offrendo rifugio nella terra ai primi cristiani e cercando la salita celeste rappresentata dalla spirale a Sant'Ivo, dalla cupola a San Pietro o dal Pantheon, cupola estrema perché attraversata al vero dagli elementi.

Ancora, a metà del Novecento, le misurazioni dei monumenti di Wolfango Frankl hanno avuto un ruolo preciso nell'architettura ridolfiana.

Poi un inspiegabile silenzio ha interrotto il flusso delle misure.

Roma ha dimenticato la aspirazione alla rappresentazione di distanza dello spirito che era propria agli uomini e ai muri della città antica, che si rilevava negli impianti dissotterrati e nelle rovine.

Ora all'esterno la grande croce taglia la superficie della città: quattro scale scendono verso la cripta e lo spazio centrale. Portano la luce dentro la terra.

All'interno la grande croce di luce, ritagliando una porzione di cielo, guida verso le quattro scale che risalgono alla quota terreno.

La complessa vicenda di una città scavata, ma continuamente protesa verso la luce tanto da forare la terminazione della cupola pantheoniana, si riassume qui nella differenza di quota misurata dallo scavo del suolo che, attraverso la croce, la luce può esplorare ogni giorno. Il tema è quindi ancora e sempre quello della ricongiunzione della luce con la terra e viceversa.



L'architettura si manifesta esattamente in quel punto e attraverso quel sistema affidato a uno spazio sospeso.

La sorgente della luce è sempre interiore.

La luce può anche cogliersi, infatti, nella propria propria pura naturalità.

Ma non può mai manifestarsi a prescindere dall'interiorità di chi la osserva.

«La luce cade. – scrive Deleuze in *Cinema* – Che cos'è il movimento dell'intensità. Il movimento dell'intensità è la caduta della luce».

Nel buio della sala egli ricostruisce l'alfabeto che avvicina l'arte all'infinito.

Attraverso un mezzo moderno, ma ormai secolare, quello cinematografico, scandisce la verità con lo spostamento "intensivo" del punto di vista.

Già Bergson aveva chiarito che la filosofia non può essere filosofia del movimento se non è in grado di estrarre lo stesso da ciò che gli serve da mobile o veicolo.

Lo fa l'immagine cinematografica, componendo un'immagine che non è per nulla astratta, ma una modulazione della luce.

Non sono il carrello né il veicolo a determinare la verità, ma la luce che cade.

«Il movimento della macchina da presa tende a estrarre un movimento puro ... Qui tutti questi movimenti sono come strappati dal loro mobile o veicolo, non sono annullati, sono come ripresi in un movimento più profondo».

Solo un atto dello spirito può catturare l'insieme del tempo.

Il movimento intensivo, a differenza di quello estensivo, è, nella sua essenza, in rapporto a zero.

«Ma nella sua essenza più nobile, intima, essa non ha bisogno di cadere a zero per avere a che fare con zero ... La luce cade sopra di noi, ed è questa l'intensità: essa non cessa di cadere. E ciascuno di noi chiederà pietà».

Il punto di vista può tornare a essere al centro di una costruzione, alternativa a quella prospettica. Ecco il nostro paesaggio.

In una immensa e ingombra stanza buia dobbiamo decidere come fare cadere la luce.

È, ancora, la condizione di luce altrimenti evocata da Pavel Florenskij per descrivere l'icona: «Immaginate di trovarvi chiusi in una stanza, dove però si trova una finestra poco illuminata, dalla quale penetra la luce di un altro mondo».

Il nuovo tempio di cremazione di Parma, che ho costruito nel 2010, è ubicato a nord dell'antico cimitero di Valera, tra questo e la tangenziale recentemente realizzata, circa un chilometro a ovest della città.

Da una parte la città e la via Emilia, dall'altra la campagna e l'abitato di Valera, segnano i riferimenti di un paesaggio storicamente caratterizzato dall'ordine centuriale della colonizzazione romana.

Il tempio emerge all'interno del recinto, visibile da lontano, come un grande elemento basamentale, preceduto da due spazi coperti alle estremità.

Quale frammento tagliato ospita e sospende nel tempo il rito del passag-







gio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti. Il nuovo recinto, un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita.

In forma di un grande rettangolo, la cui giacitura, esattamente parallela alla direzione della via Emilia, matrice di questa terra, si attesta a fianco del cimitero esistente, il porticato abbraccia i momenti del percorso, stabilendone una gerarchia precisa, il cui medium architettonico è il tempio vero e proprio.

Quest'ultimo segna, anche spazialmente, i tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei famigliari da quella del giardino di aspersione delle ceneri, caratterizzandosi per due facciate analoghe a nord e a sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti.

La pianta dell'edificio è segnata da due grandi quadrati, tra loro collegati attraverso un quadrato di dimensione inferiore.

Il primo quadrato è costituito dalla sala del commiato, illuminata da una sorgente di luce centrale e abitata soltanto dalle colonne sulle pareti e dall'ambone riservato all'orazione.

Una alta porta posta sulla parete di fondo, da cui proviene una luce di diversa intensità, costituisce il varco di transizione della salma verso il secondo quadrato, di dimensione inferiore, camera illuminata zenitalmente, completamente vuota.

La salma così scompare nella luce.

Il terzo quadrato è costituito dal crematorio vero e proprio, in cui il corpo viene bruciato per tornare alla terra.

La luce accende un luogo architettonico.

Nell'architettura la luce non può essere che quella del sole.

La grande lampada del Pantheon lo insegna.

Ma il valore della luce deve ogni volta distinguersi, oltre la pura accezione fisica, per assumere il valore di luce interiore.

Nel suo libretto *L'altare dei morti* Henry James ci parla di un uomo chiamato Stramsom, che cerca una ragione per la propria vita e la scopre, gradualmente, attraverso le sue visite alla chiesa di un quartiere periferico londinese: «...Lo scostarsi di una cortina, proprio mentre passava, gli rivelò fugacemente un corridoio di tenebra in fondo al quale splendeva una distesa di ceri.

Si fermò e levò uno sguardo: era una chiesa. In breve, visto che si sentiva stanco, gli venne in mente di fermarsi a riposare, e dopo un attimo scostò la cortina di cuoio ed entrò. Era un tempio consacrato al culto cattolico, ed evidentemente vi era stata appena celebrata una funzione, forse un rito funebre; l'altare maggiore era tutto uno sfoltorio di candele. Era uno spettacolo che l'aveva sempre

attratto; con sollievo si lasciò cadere su un banco. Mai prima di allora si era sentito così contento che esistessero le chiese ... Chissà se era solo la fragranza dell'incenso, o qualcosa di più grande, di più certo? Comunque fosse, aveva lasciato la vasta periferia bigia e si era avvicinato a un tiepido centro».

L'ardere di un fuoco, o di più fuochi, ha disegnato un luogo.

L'ordine dell'esistenza di un uomo riprende ad avere significato a partire dallo spazio di una chiesa e, successivamente, di una cappella illuminata:

«Errò per la chiesa senza far rumore, soffermandosi nelle varie cappelle: tutte, tranne una, erano destinate ad una devozione particolare.

E fu proprio in quella spoglia e oscura che si soffermò più a lungo, il tempo che gli fu necessario per capacitarsi di come l'avrebbe ornata della propria liberalità».

«Non l'avrebbe sottratta ad alcun rito, non l'avrebbe associata a nulla di profano; l'avrebbe presa così com'era e ne avrebbe fatto un capolavoro di sfarzo, una montagna di fuoco. Sacralmente parata tutto l'anno, avvolta nella santità della chiesa, sarebbe stata sempre pronta per la celebrazione dei suoi riti».

Il vero tema dell'arte occidentale è la competizione che essa ingaggia con la natura e con la luce senza ferirle, ma cercando, con i propri mezzi, di ugualiarle o di superarle.

È questa, ancora oggi, la grande sfida del paesaggio contemporaneo, ove la luce deve illuminare una natura modificata.

Lungo tutto il Novecento l'esempio più palese di questa battaglia è, nella pittura, la natura morta, in fondo analoga – come ebbe a notare Giorgio Morandi – all'architettura.

Egli ci ha dimostrato che il tema può essere svolto a partire da un gruppo di oggetti, un vaso, un'oliera, un bollitore, come da un paesaggio esterno.

Se per Picasso è necessario dimenticare la figura, per poi differentemente ricomporla, per Morandi la riduzione del tema a pochi elementi fondamentali del quotidiano contribuisce a isolare l'esperienza al suo unico ardito e ossessivo fine: rappresentare l'essenza delle cose.

Cosa vi è al di là della figura e che cosa la figura trae dal nostro sguardo?

Osservate questo quadro del 1921: si tratta di uno dei primi paesaggi dell'artista bolognese. Un edificio rurale è visto in prospetto laterale, nel verde. L'edificio è solo luce.

Ecco invece un gruppo di oggetti del 1924.

Il rapporto fra gli elementi rappresentati è tale che luce e ombra divengono la quintessenza dell'immagine degli oggetti stessi. La luce può essere anche quella tremolante e distorta data dal bagliore di un focolare domestico.

Nella rappresentazione morandiana anche l'ombra appartiene alla luce, ne è una variazione cromatica mutevolissima, che sfugge alla semplice bipartizione chiaro-scuro.

È la luce della vita.

Per Morandi, all'esterno o all'interno, la luce è semplicemente *il modo di*



Tempio di cremazione,  
Parma, 2010.





Tempio di cremazione,  
Parma, 2010.









Giorgio Morandi,  
*Paesaggio*, 1921, Bologna,  
collezione privata.

Giorgio Morandi,  
*Natura morta*, 1924,  
Fondazione di Studi di Storia  
dell'Arte Roberto Longhi  
Firenze.

*guardare*. Così disponendo una estrema selezione degli elementi, siano case o oggetti, tesa a riattivare una sensibilità del mondo visibile che ogni giorno sembra perdersi.

È, in sostanza, rapportata alla dimensione ambientale, una silenziosa battaglia contro l'estinzione delle cose, affidata al potere rivelatore e ordinatore di una luce determinata dall'interiorità.

Il tema morandiano consiste dunque nel privilegio, attribuito alla luce, di manifestarsi, in ogni grado, quale espressione di vita reale, fino al suo apparire assoluto, nella forma di luce o ombra che sia.

«Sa, bisogna vedere cos'è un'ombra – ha lasciato detto Morandi – per esempio Carpaccio traccia l'ombra dell'Angelo, per terra, ma nella finestra non c'è l'Angelo, c'è solo una grande luce...».

Le cose si dispongono a quella legge e si indirizzano docilmente al proprio destino, di luce o di ombra, definendo il campo della propria appartenenza al visibile secondo un ordine superiore, semplice e silente.

Secondo questa attitudine il metodo di Morandi assume analogia evidente con un rigoroso approccio architettonico, ove l'osservazione e la selezione dei temi del quotidiano e del reale transitano attraverso la presenza di una luce esclusiva, quella luce cui si riconosce la capacità e la possibilità di dare senso e mistero ai corpi, di farsi riconoscere solo ove è necessaria al mondo.

Non si può parlare di luce e di ombra, ma di una precisa determinata luce e di una altrettanto precisa determinata ombra, indispensabile, in quel luogo e momento, all'uomo. Essa non "proviene" dall'esterno.

È così che il visibile temporaneo rappresentato matura all'eterno dell'arte e compete con la condizione di natura, fino a che le è concesso di integrarla.

In *La fiamma di una candela* Gaston Bachelard ci ricorda come, per molto tempo, sul tavolo di ogni sapiente, «accanto agli oggetti prigionieri della loro forma, accanto ai libri che istruiscono lentamente, la fiamma di una candela richiamava pensieri senza misura, evocava immagini senza limite».

La similitudine della fiamma non è soltanto – applicata all'architettura – un esercizio di possibile *reverie*.

Nella fiamma, come nell'architettura, deve esistere un fuoco doppio, l'uno





più forte che divora l'altro, «sulla fiamma che sale vi sono due fiamme: l'una è bianca, e riluce e risplende, con la propria radice azzurra in cima; l'altra è rossa, ed è unita al legno e al lucignolo che essa brucia. La bianca sale direttamente in alto, mentre sotto rimane ferma la rossa, senza abbandonare la materia, fornendo all'altra ciò che di essa fiammeggia e riluce».

In questa dialettica dell'attivo e del passivo, dell'attivo e dell'agente, dei participi passati e dei participi presenti sta il senso della conquista della luce, che non può avvenire senza un tempo storico e senza una materia.

All'interno di un orizzonte di valori che conferisce significato a cose fino ad allora considerate insignificanti, assume senso la trasformazione, non solo temporale, ma sostanziale, della fiamma rossa in fiamma bianca.

La fiamma bianca deve giungere a sterminare le materialità che la nutrono e la alimentano.

Ecco, ogni volta il significato, l'unico auspicabile.

«Questa luce un soffio l'annienta, una scintilla la riaccende. La fiamma è facile nascita e facile morte. Vita e morte possono essere posti qui l'una accanto all'altra».

La coscienza morale deve divenire fiamma bianca «bruciando le impurità che alberga. E chi brucia bene brucia alto».

Coscienza e fiamma hanno lo stesso destino di verticalità.

La semplice fiamma della candela designa bene questo destino, lei che «va deliberatamente in alto e torna al luogo della sua dimora, dopo avere compiuto la sua azione in basso senza mutar mai la sua lucentezza in altro colore che non sia il bianco».

La fiamma vola al di sopra di se stessa, al di là della propria punta.

Ogni volta il tempo accende una fiamma, costituita dalle misure.

Come racconta Faraday, nella *Storia chimica di una candela*, la candela si può accendere soffiando sul solo vapore.

Non bisogna lasciare che la luce si addormenti, bisogna affrettarsi a risvegliarla.

**Silenzio**

«Solo in completo silenzio si comincia ad ascoltare. Solo quando il linguaggio scompare si comincia a vedere».

Dopo il suono di una campana i frati intingono uno a uno la mano nell'acquasantiera e accedono alla chiesa per la preghiera del mattino.

E questa la sequenza d'apertura del film *Il grande silenzio* di Philip Groning, due ore e cinquanta senza parole che illustrano la vita della comunità nella Grande Chartreuse sulle Alpi francesi, vicino a Grenoble.

Il regista indugia sulla magistrale inquadratura dell'acqua che, sfiorata ogni volta, lentamente riassume la sua posizione originaria.

È il silenzio a dare valore alle cose, nello scandirsi dei gesti quotidiani, dei volti, degli ambienti, dei muri, delle preghiere, delle forbici che tagliano la lana, della pala che scava la neve friabile appena caduta.

La giornata dei frati, senza abuso della parola, questa riservata alla preghiera e al momento della ricreazione, trascorre in piccole celle con letti di paglia e, come stufa, una scatola di latta.

Ogni azione è tesa all'eliminazione dell'inutile.

Nel film vi è un'emblematica scena, in cui il vecchio frate sarto predispone il tessuto per confezionare una nuova tonaca, cucita con molteplici pezzi, appartenuti a tonache precedenti.

Alle sue spalle una collezione mostra i bottoni conservati da riutilizzare. Nulla viene gettato via.

Luogo, tempo, terra, luce trovano valore nella ripetizione silenziosa dei gesti, i soli necessari.

Guardate questi disegni.

Le Corbusier traccia il noto rilievo della certosa del Galluzzo, a Firenze, nel 1907, a diciannove anni, nel corso del primo viaggio in Italia: «Prendo contatto per la prima volta con l'Italia – scrive – in piena Toscana, la certosa di Ema, coronando una collina, lascia vedere le feritoie formate da ciascuna delle celle dei monaci a picco su un immenso muro della roccaforte. Entro ogni feritoia vi è un profondo giardino completamente chiuso a ogni vista sull'esterno e privo anche di ogni vista dall'interno. La feritoia si apre sugli orizzonti toscani. L'infinito del paesaggio, la compagnia di se stessi. Dietro c'è la cella vera



Peter Groning, fotogrammi  
dal film *Il grande silenzio*,  
2005.

e propria collegata da un chiostro alle altre celle, al refettorio e alla chiesa situata al centro.

Mi sento pervaso da una situazione di armonia straordinaria. Mi rendo conto che si è colmata una aspirazione umana autentica: il silenzio, la solitudine, ma anche il commercio (il contatto quotidiano) con i mortali; e, ancora, l'accesso alle effusioni verso l'inafferrabile».

La certosa è progettata per accogliere diciotto monaci di clausura e cinque conversi. Questi ultimi tengono le relazioni con la società esterna.

Il primo disegno mostra nella parte alta una piccola vista prospettica del lato orientale fortificato della certosa e, più in basso, una planimetria dell'insieme ove si distinguono il recinto, il chiostro principale, le celle dei monaci attestate sul perimetro verso la vallata.

Il secondo disegno mostra, in pianta e in sezione, la cella composta di una cantina dotata del banco di lavoro, di un livello camera, cucina, studio e loggia, di un secondo piano con deposito, di un giardino con l'orto.

Il preciso ed essenziale sistema della vita monacale offre a Le Corbusier un riferimento che gli sarà caro lungo tutto lo sviluppo della propria ricerca architettonica. L'ordine certosino, caratterizzato da una disciplina penitenziale molto severa, basata sul motto "*Stat Crux dum volvitur orbis*", determina un programma architettonico esemplare, privo di concessioni al superfluo.

La scansione del tempo, connessa ai tempi liturgici e a quelli del lavoro e dello studio, si accorda con il ritmo lento delle stagioni e stabilisce una condizione di distacco e di sospensione con cui anche l'architettura si dispone a ospitare la vita quotidiana.

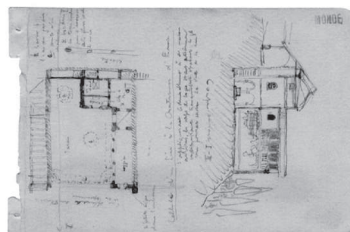
Se si osserva la pianta generale della certosa potrà notarsi come al grande quadrato del chiostro principale si attaccano, come propaggini protette, ma contemporaneamente rivolte verso la vita, il paesaggio, le abitazioni dei monaci di clausura, secondo un ordine comunitario che fissa la partecipazione alla vita stessa attraverso il filtro della distanza, della preghiera, dell'osservazione, in un consolidato metodo di "biologie architecturale".

Il chiuso monastico, manifestato nella forma del recinto architettonico, può così germinare, attraverso il silenzio, una straordinaria condizione di relazione e di cultura collettiva.

Le Corbusier, schizzo del lato orientale e della pianta della Certosa del Galluzzo, 1907, Archives Jornod Ginevra.



Le Corbusier, pianta e sezione della cella della Certosa del Galluzzo, 1907, Archives Jornod Ginevra.



«C'è sempre qualcosa da vedere, qualcosa da udire.

Anzi, per quanto ci possiamo sforzare di creare un silenzio non ci riusciremo mai. In certe situazioni tecniche sarebbe auspicabile ottenere una situazione il più silenziosa possibile».

Ascoltate questo frammento di una conferenza di John Cage, uno dei padri della musica sperimentale del Novecento: a ben vedere siamo di fronte a un'analogia interpretazione del significato di silenzio.

Il silenzio, che per definizione è assenza di suono, può essere considerato il tratto caratterizzante di tutta la sua opera e offre il titolo al libro che ne raccoglie le lezioni.

Cage attribuisce al silenzio un ruolo quale componente della musica, offrendo dignità a tutto ciò che è attorno a noi, al fine di rilevare e significare l'ambiente quotidiano.

Visitando la camera anecoica dell'università di Harvard egli si rende conto che non esiste un luogo di vero silenzio. Anche in tale ambientazione, organizzata per ascoltare il silenzio, si colgono il battito del cuore e la circolazione del sangue.

Il silenzio si presenta come mezzo espressivo e condizione del suono per ascoltare altri suoni.

L'opera di Cage per tutti gli strumenti intitolata *4' 33"*, composta nel 1952, consistente nel non suonare lo strumento, annuncia una rivoluzione estetica tesa ad ascoltare e cogliere la complessità del mondo, a rendere più sensibile il modo della percezione.

Nel 1978 un suo happening dal titolo *Il treno* conduce gli spettatori lungo le linee ferroviarie dell'Emilia Romagna, invitandoli alla ricerca del silenzio perduto.

Si tratta, per inclusione piuttosto che per esclusione, di ristabilire il senso di una sintesi sottratta al nostro presente dalla divaricazione tra tempo della vita e tempo della società consumistica.

Che significato ha oggi chiedere silenzio?

La cosa non corrisponde a un'aspettativa di mutismo, né a una generica rivendicazione minimalista.





Il paesaggio italiano non è mai stato storicamente muto, piuttosto composto da tante voci, capaci di esprimere un insieme e realizzare un'esecuzione esemplare perché costituita da diversità, materie che hanno trasferito nel coro i significati più veri, trasposti dai tempi lunghi e dagli strati ove, solo, risiede il silenzio.

Lo storico francese Henry-Irénée Marrou, fingendo, nel 1940, un trattatello di ricostruzione erudita del pensiero di Sant'Agostino (*Traité de la musique selon l'esprit de St. Augustin*) fissa icasticamente il valore del silenzio nell'arte contemporanea parlando di una "musica silenziosa", che ancora molti attendono.

Il tema costituito dalla "anticipazione dell'eterno" che l'arte deve contenere è tale per cui «la musica sonora che il movimento delle mie dita sulla tastiera realizza è dunque soltanto un'imitazione della musica silenziosa che vive nella mia mente».

Ne deriva che «il direttore d'orchestra si sforza di costringere all'obbedienza l'équipe di lavoratori che dirige (o lo strumento che suona) e di fare in modo che essi realizzino un'imitazione così prossima, così il più possibile perfetta, della musica silenziosa ch'egli reca all'interno di sé e che contempla in ispirito».

Marrou ricorda peraltro come il ricorso a una nozione specificamente agostiniana di una memoria del presente non sia sufficiente allo scopo finale in quanto percezione e ricordo possono apparentarsi, ma l'attualità più intensa non appartiene che alla sola percezione e si contrappone al ricordo.

Egli sottolinea che la lenta conquista realizzata dal musicista, se interpretata in senso unicamente platonico, rappresenterebbe solo lo stesso sforzo di reminiscenza dello schiavo che ritrova «scintillanti nel fondo della penombra, le verità eterne della geometria». Mentre per Agostino quella reminiscenza testimonia del carattere spirituale della musica (dell'arte), del fatto che essa appartiene al mondo silenzioso che non è proprio solo dell'intelligibile, ma dell'anima, cioè di Dio».

«Dal vago schizzo iniziale nel quale tutto era caos, mescolanza e confusione, faccio sgorgare dal silenzioso santuario della memoria un'immagine musicale di una purezza, di una bellezza, di una perfezione ideali».

«Così l'esecuzione strumentale non è che un mezzo, subordinato come il suo fine, a una musica interiore che risiede nella parte più segreta del cuore, in seno a un misterioso silenzio».

«Alla tua altezza – scrive Agostino nelle *Confessioni* – la bassezza della mia lingua confessa che tu hai creato il cielo e la terra, questo cielo che scorgo e la terra che calpesto, da cui anche viene questa terra che mi porto addosso; tu li hai creati. Ma dov'è Signore il cielo del cielo? Dov'è il cielo che non vediamo, rispetto al quale tutto ciò che vediamo è terra? Così l'intera massa della materia, che non è dovunque per intero, assunse anche nelle sue ultimissime parti, il cui fondo è costituito dalla nostra terra, un aspetto attraente, ma di fronte a quel *cielo del cielo*, lo stesso cielo della nostra terra è terra».

Vista dal mondo terreno anche la volta del cielo è dunque parte della materia, ma si dispiega come temporanea illusione di cielo, già arricchita dalla presenza di luce, emendata cioè da quella natura *invisibile* e *confusa* che era in origine un'entità informe e priva di qualunque aspetto, prima che la materia stessa ricevesse una forma ordinata di colore, figura, corpo e spirito.

Anche se è altro dal *cielo del cielo* la materia come grumo informe improvvisamente si illumina e si dispone secondo ordine e forma.

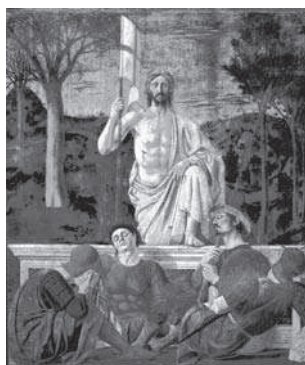
Il percorso da svolgere, nel dare forma e ordine alla materia, consegue l'ineluttabilità della presenza del silenzio.

Agostino scopre la necessità del silenzio, come noto, all'inizio del suo soggiorno milanese, quando, volendo conoscere il vescovo Ambrogio lo coglie, nel duomo della città, immerso nella lettura silenziosa dei testi sacri.

L'esercizio della lettura, fino ad allora, è sempre stato orale e si può affermare che Ambrogio, grande oratore, determina con la sua immagine ritratta da Agostino un fondamentale passaggio per l'affermazione del silenzio come strumento.

A fronte del naufragio del paesaggio che il Novecento ha introdotto e che noi viviamo, in cui la materia complessiva, per colpa dell'uomo, torna a farsi impercettibile e priva di forma, nuove cose urgenti devono essere scavate, scritte e ordinate dall'arte, per ammetterle a una zona di sospensione, appunto silenziosa, sobriamente illuminata, che attribuisca misura e senso alla realtà e ne inseguia la verità superiore.

Vi mostro ora come mi sia stata data la possibilità di affrontare questo stesso tema, più volte proprio, nel tempo, all'arte italiana, in un contesto emblematico.



Piero della Francesca,  
*La resurrezione di Cristo*,  
1463-65, Pinacoteca  
comunale, Sansepolcro  
(Arezzo).

Piero della Francesca,  
*Storia della vera Croce*,  
particolare, 1460, chiesa  
di San Francesco, Arezzo.

Sansepolcro, a metà del cammino tra Santiago di Compostela e Gerusalemme, luogo natale di Piero della Francesca, è circondato dalle colline di confine tra Toscana e Umbria che il pittore ha trasferito nel proprio spazio pittorico.

Piero della Francesca, qui nato e vissuto, osserva spesso il paesaggio dall'interno dell'architettura: per lui il fondale è importante come lo è il punto di vista. L'applicazione prospettica straordinaria delle sue immagini impone la relazione tra occhio, architettura o monumento e paesaggio con un'evidenza didascalica.

Il paesaggio di Sansepolcro costituisce un luogo riconosciuto fin dalla descrizione offerta da Plinio: «Bellissimo è l'aspetto della regione: puoi immaginarla come un immenso anfiteatro: quale solo la natura riesce a crearlo».

L'importanza dei dislivelli, del vedere dal basso e del vedere dall'alto il paesaggio, è chiara da secoli e anticipa, osservandola come già dipinta nella realtà, l'osservazione pierfrancescana. In questo anfiteatro avviene, per Piero, la comunione tra umano e divino del *Battesimo di Cristo* ove l'altezza di San Giovanni è analoga all'altezza del Cristo.

Poco lontano, nel museo civico di Sansepolcro, è custodita *La resurrezione*.

Nel dipinto il tema è impaginato proprio sul fondale costituito dalla Val Tiberina e dalla collina di Sansepolcro, rappresentato in modo assolutamente realistico, nella stagione primaverile.

In primo piano è la tomba scoperchiata, che si pone come elemento basamentale, con i soldati addormentati.

A metà è il risorto.

La figura del Cristo non è estatica, ma severa, non assurge direttamente al cielo.

Al contrario, un piede, attraverso la tomba, la tiene attaccata alla terra.

È una resurrezione silenziosa, priva di qualsiasi enfasi: Cristo sa che il distacco nella luce non è possibile, non ora.

La luce vera è la luce che si tinge nella realtà del mondo.

Il silenzio del Cristo è la trasposizione della consapevolezza che è ancora necessario attendere.

Sansepolcro ha conservato, della rappresentazione di Piero, soltanto le mura e la collina.



La piana è oggi occupata dall'antica città e dalla industrializzazione recente, come l'alveo di un fiume colmo di oggetti disparati, lì confluiti. La collina, da lontano, è quasi intatta, più verde che marrone, perché rimboscata. La conca, l'anfiteatro, esistono ancora: la scena è ingombra, ma non compromessa per sempre.

Il fronte a monte dell'antico cimitero di Sansepolcro è architettonicamente apprezzabile e media il rapporto con la strada superiore e il piede della collina, mentre il fronte a valle, molto recente, non è che un retro, di qualità architettonica scadente.

Chiamato a progettare il nuovo cimitero, in integrazione di quello antico, ho cercato di ricostruire una condizione di sospensione, nella consapevolezza che solo attraverso il silenzio si potesse generare una partecipazione fertile a ciò che quel luogo era stato e poteva nuovamente essere.

Il cimitero si sviluppa su un tracciato rettangolare, inglobando completamente, sul fronte sud, parzialmente sul fronte nord, il cimitero esistente, costruito attraverso vari accrescimenti dal 1800 a oggi.

Il corpo perimetrale, costituito da una gradonatura in mattoni, si adatta agli andamenti altimetrici che variano, dal lato est al lato ovest, di circa 10 metri lineari, ma riporta il livello di sommità della muratura a un'unica quota. Il cimitero appare così dall'esterno, sviluppandosi sul fronte più lungo per 150 metri lineari, una sorta di basamento delle colline.

Chi sta all'esterno vede il basamento sorreggere il paesaggio, chi sta all'interno vede il paesaggio e il cielo.

L'interno è diviso in campi da una maglia quadrata costruita: nei corpi in elevazione sono collocati i loculi, che occupano anche una vasta parte della cinta perimetrale, su quattro livelli. Nei campi sono collocate le sepolture a inumazione.

Alla quota delle coperture è posto l'ossario, costituito da un grande corpo a croce, traslato rispetto agli andamenti ortogonali delle corti e dei campi e rispetto all'impianto perimetrale, direzionato con l'asse maggiore verso la porta Fiorentina, da lassù visibile, antico accesso alla città storica.

L'ossario è un luogo d'aria, sospeso fra cielo e terra: i materiali da costruzione, un volume privo di ermetiche chiusure, uno spazio filtrante senza serramenti ne pareti, danno conto di questa condizione aerea.

Cimitero di Sansepolcro  
(Arezzo), 1997-2015.







Cimitero di Sansepolcro  
(Arezzo), 1997-2015.







La grande croce, passeggiata sospesa al cui interno sono depositate le ceneri, si affaccia in sommità al basamento perimetrale, verso la città, introducendo un percorso urbano preciso che indica il nuovo ingresso principale.

Rispetto alla cinta muraria la croce, vuota ad eccezione delle cellette per gli ossari e disposta più in alto, quasi si smaterializza.

Il silenzio a cui mi riferisco riguardo all'architettura, non è dunque una questione di forma, anche se investe la forma.

Non voglio ora sostenere semplicemente la necessità di silenzio rispetto al frastuono delle forme vuote da cui l'architettura sembra attraversata, in una gara folle verso l'esibizione della gratuità e dei segni di superficie, dei tatuaggi evanescenti o permanenti.

Ma proprio il principio di sospensione, di distanziamento dal processo in atto, espresso con gli scabri materiali dell'oggi, costituisce la fondamentale condizione critica del progetto, che qualifica, per converso, il suo stare nella realtà presente.

Non è un caso che al silenzio si riferisca – storicamente – l'atto di costruzione del tempio, in ogni religione ed epoca e lo stato di sospensione evochi la necessaria consapevolezza che ogni nostro atto è sacro.

Improvvisamente il silenzio appare e la sua presenza non si impone alla ingiustificata frenesia delle nostre parole, ma forse ha qualcosa da dire.

Come l'ombra sostiene la luce, il silenzio sostiene le parole necessarie.

«Sforzo indubbiamente paradossale – scrive ancora Marrou – che pretende di unire la totalità, la complessa unità del ricordo virtuale e la presenza immediata, la coscienza scintillante della sensazione-percezione; sforzo disperato per strappare l'anima alla durata, per offrirle, già su questa terra, il godimento di un presente che sia qualcosa di diverso dall'istante che vacilla, limite pericolante dell'inesistente futuro e del passato abolito».

L'attesa è una componente ontologica dell'architettura.

Essa può essere vanificata dalla violazione del silenzio perché è attraverso il silenzio che, in un percorso di purificazione, si avvicina alla vera vita.

In *Reinette e Mirabelle* di Erich Rohmer, del 1987, le due ragazze protagoniste del film si svegliano prima dell'alba per vedere l'ora blu, l'istante in cui gli animali della notte smettono di cantare e quelli del giorno ancora non hanno iniziato.

Lo stacco, di assoluto silenzio, è pieno di vita, presiede alla nascita del giorno, introduce l'attività della natura e dell'uomo che la abita: una condizione di creazione che riporta sulla terra, contiene lo scorrere del tempo e lo pone in sospensione, per favorire il manifestarsi delle cose.

La natura dispone quotidianamente, senza forzature, questo silenzio fertile.

Ecco, infine, un'altra occasione di silenzio, con cui voglio congedarmi da voi.

Il progetto per la cappella nel bosco a Varano, del 2012, realizza un luogo di preghiera intimamente connesso alla realtà paesaggistica esistente nell'area storica collinare interessata dall'itinerario di pellegrinaggio della strada Roma, ancora segnato dalla duecentesca meridiana in pietra incisa sulla parete dell'antico *hospitale di Casa Faggi*, sito poco lontano.

Qui, nel 2010, frane e alluvioni hanno determinato la temporanea chiusura dell'antico itinerario e la deviazione del corso d'acqua che lo affianca.

Il percorso a cielo aperto tra la casa di abitazione e il bosco, che si sviluppa per circa 300 metri, è il rivelatore della piccola opera, costruita quale risarcimento simbolico del corpo del paesaggio.

Il lungo lembo prospettico coincidente con l'appendice del parco, compreso tra il rio a sinistra e il monte a destra, assume come punto di fuoco, in lontananza, il nuovo elemento simbolico costituito dal frammento di muro e dalla croce.

L'intervento è composto da un setto murario di 9 x 6 metri lineari, cui si appoggia una croce in ferro di altezza analoga, e da una seduta.

In pianta: un punto e due linee.

La costruzione è realizzata attraverso una muratura faccia vista in mattoni di tipo antico rosa chiaro, secondo la tradizione costruttiva di quest'area collinare in cui si rinvenivano, da secoli, fornaci per la cottura dell'argilla.

La croce è formata da travi tipo HEA 120 mm verniciate color ruggine, come l'acqua ferruginosa che scende dal rio della Moglia, alimentata da sorgenti ricche di ferro.

La casa esistente e il suo contesto assumono così valenza di microcosmo aperto alla scoperta, attraverso la croce, della relazione con il rio e il monte, l'acqua e la terra.

Il muro è costruito a margine del declivio che, immediatamente, si inerpica a quote sempre maggiori.

La croce è impiantata dalla parte opposta, verso il rio e la strada che sale al santuario di Santa Lucia e al castello del IX secolo.

L'edificazione è così composta attraverso elementi diversi, accostati in sezione a esaltare il rapporto con la morfologia paesaggistica esistente, in una progressione monte-muro-croce sempre più fragile: chi giunge dalla casa, dal paese o da lontano, transita sotto la croce o vi sosta.

L'evocazione dei due elementi simbolici, il muro e la croce, uniti dallo svolgersi di un percorso, assume carattere rituale.

Il tipo architettonico è il percorso stesso, arricchito da frammenti.

Ogni giorno il sole del mattino illumina la croce in modo diretto, proiettandone gradualmente l'ombra sul muro.

Soltanto quando il sole è più alto, prima di scomparire dietro il monte, l'ombra della croce si dispone sulla terra per un breve intervallo di tempo.





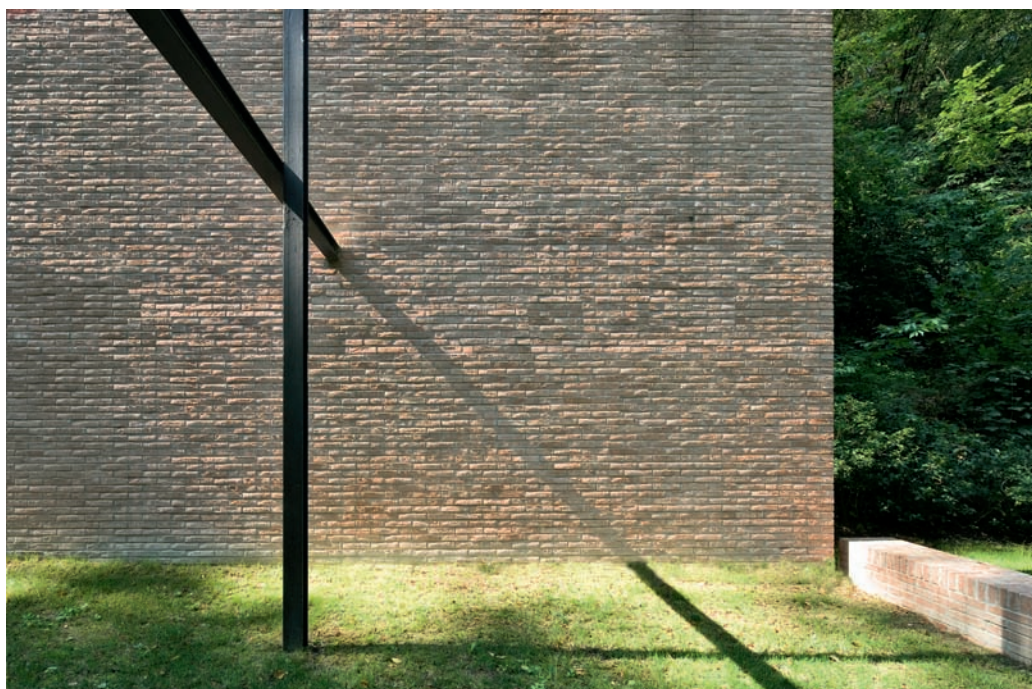


Cappella nel bosco, Varano  
Marchesi (Parma), 2012.



Cappella nel bosco, Varano  
Marchesi (Parma), 2012.







### *Luogo*

Conferenza tenuta nel settembre 2004 presso il CIVA Centre International pour la ville, l'architecture e le paysage, Bruxelles  
Titolo originale: *Luogo*

### *Tempo*

Conferenza tenuta nel novembre 2013 presso la Potsdam School of Architecture, Potsdam.  
Titolo originale: *Il nuovo nella ricostruzione del paesaggio italiano*

### *Terra*

Lezione tenuta nell'Ottobre 2013 presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio.  
Titolo originale: *La misura della terra*

### *Luce*

Conferenza tenuta nel maggio 2013 presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Roma.  
Titolo originale: *Nel sacrificio del paesaggio*

### *Silenzio*

Conferenza tenuta nel novembre 2013 presso la galleria Casabella-Laboratorio, Milano. Titolo originale: *Lectio tacita. La Cappella nel bosco e altri spazi sacri*

Cappella sul mare, Marsascala, Malta, 1989  
Paolo Zermani; collaboratori Bianca Maria Bergonzi, Marco Longinotti, Roberto Musiari

Municipio di Noceto (Parma), 2000  
Paolo Zermani; collaboratori Eva Grosso, Giovanna Maini, Tomohiro Takao

Famedio di sepoltura degli uomini illustri e museo delle memorie nel cimitero monumentale, Torino, 1989  
Paolo Zermani con Maria Cristina Curti, Stefano Malvenuti; collaboratore Marco Longinotti

Ricostruzione e restauro del castello, Novara, 2015  
Paolo Zermani (capogruppo), Eugenio Tesson, Alberto Andreis, Carmela Barillà, Giuseppe Arena, Mauro Grimaldi, Elio Manzini, Fulvio Nasso, Alberto Tricarico

Cappella-museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca, Monterchi (Arezzo), 2000-15  
Paolo Zermani; collaboratori Mauro Alpini, Andrea Volpe

Chiesa di San Giovanni, Perugia, 2006  
Paolo Zermani; collaboratori Mauro Alpini, Fabio Capanni, Giovanna Maini, Giacomo Pirazzoli, Fabrizio Rossi Prodi, Tomohiro Takao

Mausoleo dei primi cristiani, Roma, 1994  
Paolo Zermani; collaboratore Giovanni Polazzi

Tempio di cremazione, Parma, 2010  
Paolo Zermani; collaboratore Eugenio Tesson

Cimitero, Sansepolcro (Arezzo), 1997-2015  
Paolo Zermani (consulente), Siro Veri (Ufficio tecnico Comune di Sansepolcro); collaboratore Mauro Alpini

Cappella nel bosco, Varano Marchesi (Parma), 2012  
Paolo Zermani, con Eugenio Tesson; collaboratori Emanuele Ghisi, Cecilia Marzullo, Roberto Musiari



## **sommario**

Introduzione	5
Luogo	6
Tempo	24
Terra	42
Luce	58
Silenzio	76

*Progetto grafico*  
Tassinari/Vetta

Questo volume è stato stampato per conto di Mondadori Electa S.p.A.  
presso Elcograf S.p.A., via Mondadori 15, Verona, nell'anno 2015